

Wioleta Komar

23 PRZYPADKI SCENICZNE



...autorka zaczyna od opisu osób, które przyczyniły się do zaistnienia zjawiska i prezentacji miejsca będącego przedmiotem badań, następnie przytacza historię i charakterystykę teatru jednego aktora, wreszcie dokonuje szczegółowego opisu konkretnych przedstawień i wykonawców.

(...) Istotnym walorem jest osobiste podejście do tematu (autorka sama jest aktorką pracującą w opisywanym miejscu), które jednak nie powoduje utraty krytycznego stanowiska, co pozwala na obiektywną ocenę przedmiotu badań. (...)

Edward Wojtaszek



Wioleta Komar

23 PRZYPADKI SCENICZNE

Teatr jednego aktora w dorobku Teatru „Rondo”
w Słupsku, w latach 1972-2000

Z życzeniami miłej lektury
Wioleta Komar

Słupsk . 02.02.2010

Słupsk 2009

Copyright © by Wioleta Komar, Słupsk 2009
All rights reserved

Recenzja

Edward Wojtaszek, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie

Projekt okładki

Wioleta Komar
Zbigniew Suliga

Na okładce

Rzut pomostu sali w budynku Teatru „Rondo”, opracował inż. P. Misiaszek, kwiecień 1983 oraz plan zagospodarowania terenu, archiwum Słupskiego Ośrodka Kultury

Archiwalia (dokumenty, projekty, zdjęcia itp.) pochodzą z prywatnych zbiorów „rondowców”, z archiwów: Słupskiego Ośrodka Kultury, Teatrów „Blik”, „STOP”, „Teatrezja” oraz Państwowego Teatru Lalki „Tęcza” w Słupsku

Wybór materiałów archiwalnych
Wioleta Komar

Redakcja, opracowanie graficzne i techniczne

Wioleta Komar
Wanda Lenc-Dziurawiec
Zbigniew Suliga



CReg. 492

205234
792(438)J "1944/...

Zrealizowano przy pomocy finansowej Samorządu Województwa Pomorskiego, Gminy Miejskiej Słupsk, Słupskiego Ośrodka Kultury, Oddziału Okręgowego Towarzystwa Kultury Teatralnej – Teatru „Rondo” w Słupsku

Wydanie I

Druk i Wydawca

Zakład Poligraficzny „Polimer”
Koszalin, ul. Mieszka I-go 24
tel./fax: 094 342 45 34

ISBN 978-83-89976-35-2

Nakład 600 egz.

127/35

ZAMIAST WSTĘPU

Ta książka powinna być napisana i powinna znaleźć czytelników. Zdaję sobie sprawę, że to zdanie brzmi jak chwyt reklamowy – spróbuję zatem dowieść, że tak nie jest, że kierują mną całkiem inne powody.

Po pierwsze – na tę książkę zasłużyła sobie grupa teatralnych zapaleńców, którzy przez kilka dziesięcioleci prowadzą imponującą działalność. Dokładnie 36 lat temu zetknąłem się z nimi po raz pierwszy i od tamtego czasu obserwuję ich poczynania, niekiedy im towarzyszę. Tamto spotkanie miało miejsce w Zgorzelcu na ogólnopolskim festiwalu amatorskich teatrów jednoosobowych. Pod wodzą Antoniego Franczaka przyjechali dwaj młodzi aktorzy-amatorzy: Ryszard Hetnarowicz i Jerzy Karnicki. Wszyscy wyjeżdżali z nagrodami: aktorzy za spektakle, Franczak za reżyserię. Zobaczyliśmy – organizatorzy i jurorzy zgorzeleckiego festiwalu – że w powiatowym mieście tworzy się miejsce teatralne: klimat, chęć działania, ludzie zjednoczeni pasją. Potem przyszły kolejne kontakty, kolejne spektakle, kolejne przeżycia. Wkrótce Teatr „Rondo” stał się jednym z ciekawszych zespołów, ale też stał się ważnym ośrodkiem twórczym – organizatorem wielu imprez, źródłem niezwykłych inicjatyw. Lokalnych, ogólnopolskich, potem międzynarodowych. To była zasługa coraz liczniejszego zespołu animatorów, bez reszty oddanych teatrowi.

Antoni Franczak, pierwszy lider tych poczynañ, zasłużył sobie na miano wielkiego inspiratora. Nieba-

wem znalazł godnego partnera – Stanisława Miedziewskiego. Jemu rad przyznałbym tytuł reżysera-przewodnika, bo jest nie tylko artystą, ale także pedagogiem, opiekunem, starszym kolegą recytatorów, monodramistów, członków zespołowych projektów. Oni dwaj sprawili, że Teatr „Rondo” stał się znany nie tylko w kraju, jako miejsce kreowania prawdziwej sztuki, a przy tym emanujące życzliwością, służące pomocą rzeszom recytatorów, aktorów, działaczy. Doprawdy – niezwykle to dorobek. Godny pamięci, opisów, książek.

Całkiem niedawno – przechodzę do drugiego wątku – przeżyłem kolejne egzaminy wstępne na „mój” Wydział Wiedzy o Teatrze. *Niech mi pan opowie o życiu teatralnym swojego miasta* – zwróciłem się do młodego kandydata na studia. *Nie ma o czym mówić, u nas nic się nie dzieje* – usłyszałem. Mocno wzburzony, wyliczyłem organizowane w jego mieście (wielkości porównywalnej do Słupska) imprezy, ludzi zasłużonych dla kultury, zespoły i ośrodki. I pomyślałem z bólem: który to już raz doświadczam jak nisko ceni się to, co z uporem, pokonując wiele przeszkód, zbudowano przez lata – jeżeli to budowanie dokonało się poza wielkimi, ważnymi centrami. Wioletę Komar zobaczyłem pierwszy raz na finałowym turnieju Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego. Następne spotkanie odbyło się już w relacji: nauczyciel – student. To było długie spotkanie, bo swoje zajęcia prowadzę przez trzy lata. Wkrótce dowiedziałem się, że pasją mojej studentki stał się teatr jednego aktora. Oglądałem jej spektakle, odnotowywałem osiągnięcia festiwalowe. Najbardziej wszelako radował mnie niezmiennie serdeczny, głęboko emocjonalny stosunek Wiolety do miejsca teatralnych narodzin: do Słupska, do Teatru „Rondo” oraz do ludzi tam skupionych. Gdy więc zgłosiła temat pracy magisterskiej, uznałem go za najzupełniej oczywisty – chyba spodziewałem się, że taki będzie. Ufałem, że powstanie dobra rozprawa, a ta

ufność opierała się na dwóch przesłankach: stosunku autorki do swojej małej ojczyzny oraz jej, zbudowanej na praktyce, znajomości gatunku. Nie zawiodłem się. Praca jest rzetelna w wymiarze poznawczym, bo oparta na wnikliwej działalności Teatru „Rondo”, pełnym poznaniu jego historii, zgromadzeniu bogatego materiału. Także dzięki – co rzadkie – stworzeniu własnych dokumentów: rozmów, indeksów, zestawu spektakli. To jest piękne spłacenie długu zaciągniętego u tych, którzy wprowadzali autorkę w świat teatru. I drugi walor, który nazwałbym aktorską fachowością. Uprawiając teatr jednoosobowy, Wioleta Komar ze szczególną sprawnością i dokładnością opisuje nie tylko spektakle, ale również metodę pracy, sposób dochodzenia do scenicznego rezultatu. To dobra lekcja widzenia teatru.

Gdy zebrać te – bardzo przecież cząstkowe refleksje – z silnym przekonaniem wolno powtórzyć początkowe zdanie: ta książka powinna być napisana i powinna znaleźć czytelników.

Łech Abramik

OD AUTORKI

Książka, którą oddaję do rąk Czytelników, zaczęła rodzić się dużo wcześniej niż zaczęłam ją pisać. W październiku 1999 r. rozpoczęłam studia na Wydziale Edukacyjno-Filozoficznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku. Kierunek pedagogika, specjalność resocjalizacja. Dziś nie potrafię dociec przyczyn tamtego wyboru. Podobno pedagogika jest najbardziej obleganym kierunkiem i podobno są tego dwie przyczyny. Po pierwsze, prócz rzeczywiście zainteresowanych, na egzamin wstępny ciągną rzesze tych, którzy nie dostali się na wymarzone studia. Po drugie, pedagogikę wybierają też ci, którzy nie mają pomysłu na siebie. Paradoksalnie – dostać się nie jest łatwo.

Jestem na pierwszym roku. Poznaję nowe miejsca, nowych ludzi. Powoli zaczynam odnajdywać się w społeczności studenckiej i oswajać z perspektywą pracy w świetlicy środowiskowej, w internacie szkolnym i tym podobnych miejscach.

W drugim semestrze dochodzi do mojej grupy nowy kolega. Wygląda na zorientowanego. Na każdych zajęciach ma sporo do powiedzenia. Według niektórych otwarty, acz specyficzny chłopak. Innych, w tym i mnie – irytuje. Jednak jego obecność jest dla całej grupy „zbawienna”. Studenci z grupy B. Zamknięci, bardzo oporni, niechętni do robienia czegokolwiek ponad to, co zrobić trzeba, trudno nakłonić ich do dyskusji. A tu nagle taki „skarb”.

Na jednych z ćwiczeń prowadząca prowokuje dyskusję na temat możliwości spędzania czasu wolnego przez młodych ludzi. Honor grupy, nie po raz pierwszy, ratuje „Pan Przemądrzały” – tak o nim mówiliśmy. Jak zwykle przysłuchuję mu się z irytacją. W pewnym momencie zaczyna mówić o ofercie placówek kulturalnych na terenie Słupska. Monolog utrzymany jest w tonacji raczej pesymistycznej. Na koniec dorzuca: *A! I jest jeszcze Teatr „Rondo”, ale tam za zajęcia trzeba płacić.* Dwa słowa budzą moją uwagę – TEATR RONDO. Choć dotąd nie ujawniałam szczególnych zainteresowań artystycznych, to jednak w mojej pamięci, z czasów młodości, do dziś pozostaje wiele spektakli Teatru Telewizji oraz Teatru Polskiego Radia. Doczekawszy wreszcie końca zajęć wypytuję, co to za miejsce, jak tam dotrzeć. To bodaj nasza pierwsza rozmowa w cztery oczy. I po raz pierwszy mnie nie drażni.

Okazało się, że znaleźć „Rondo”, to niełatwe zadanie. Pytani przechodnie wiedzieli gdzie jest ulica Niedziałkowskiego, ale Teatr?! *Nie. Tu nie ma żadnego teatru. To na Wałowej!*¹ Nie rezygnowałam. Jeśli informował o nim „Przemądrzały”, to musi tak być!

Zaintrygował mnie budynek, nieco przypominający kościół. Szarpnęłam za klamkę. Zamknięte. Po prawej stronie, na wysokości głowy, dostrzegłam dzwonek. Dzwonię. Nie czekałam długo. Drzwi otworzył wysoki, chudy chłopak: *Dzień dobry, w czym mogę pomóc? Ja chciałam się zapisać na zajęcia* – odpowiedziałam nieco speszona. Chłopak sprawiał wrażenie szalenie otwartego, może nawet miał w sobie coś z „Pana Przemądrzałego”. *A do której pani? Nie wiem, nie znam żadnej. Tu pracują pani Jola i pani Kasia – to do której? A która jest teraz w „Rondzie”?* Po uroczym wymianie zdań w progu,

1 Nazwa ulicy, przy której dawniej mieścił się Słupski Teatr Dramatyczny. Obecnie Polska Filharmonia Sinfonia Baltica oraz sceny Nowego Teatru im. Witkacego – ul. Jana Pawła II.

zaprosił mnie do środka – *Jolu, jakaś dziewczyna do ciebie!* – i zniknął.

Tym chudym, wysokim był Marcin Bortkiewicz. Jola to oczywiście Krawczykiewicz, a Kasia, to jak się okazało Sygitowicz. Niebawem usłyszałam jeszcze o Stanisławie Miedziewskim. Jego wychowankowie, z Bortkiewiczem na czele, byli właśnie w trakcie prób do widowiska z okazji jubileuszu 35-lecia pracy reżysera. Jeszcze tego samego dnia Jola zaproponowała, abym przychodziła na zajęcia do grupy teatralnej, z którą pracuje. Był przełom kwietnia i maja 2000 r., a ja czułam podświadomie, że trafiłam do wyjątkowego miejsca, i że teraz dopiero rozpocznę poszukiwanie swojej drogi w życiu. Nie myliłam się. Wkrótce w „Rondzie” znalazłam przyjaciół, nauczycieli, krytyków.

Z szeroko otwartymi oczami, czasem z niedowierzaniem, przyglądałam się nowoodkrytemu światu. Jednocześnie z wielką zaciekłością i zachłannością praktykowałam. O „byciu na scenie” nie miałam pojęcia. Zaczynałam od podstaw. Nauka oddychania przeponą, chodzenia po scenie. Praca nad wyrazistością mówienia, interpretacją tekstu, gestem. Pod okiem instruktorów pracowałam nad słowem. Nad wierszem i prozą. Nad sobą. Konkursy recytatorskie, wieczory poetyckie, wieczory ekscentryczne, działania uliczne, widowiska plenerowe, wreszcie spektakle jednoosobowe. W parze z działaniami artystycznymi szło poznawanie ludzi związanych z Teatrem, jego historii oraz dziejów budynku, w którym się mieści.

W środowisku recytatorów i animatorów kultury z całej Polski, które było mi coraz bliższe, wiele mówiło się o niepowtarzalnym klimacie „zaocznego WOT-u”, o znakomitych wykładowcach i ciekawych osobowościach studenckich, które się przezeń przewinęły. Podjęłam te studia uważając, że to jest sposób na „zalegalizowanie” moich zainteresowań, zdobycie wie-

dzy i nowych doświadczeń. I tak się stało. Gdy zaś przyszło do wyboru tematu pracy magisterskiej nie miałam wątpliwości, o czym będzie moja rozprawa.

Blisko 40 lat istnienia to sporo czasu. Setki osób, dziesiątki premier, sukcesy, porażki. Przyglądając się przeszłości natrafiałam na strzępy intrygujących faktów. Dokonać próby chronologizacji zdarzeń z burzliwych dziejów Teatru i ocalić unikalne materiały archiwalne – to cel podstawowy. Analiza wszystkich działań wydawała się niemożliwa do wykonania, a przecież tak potrzebna. Rosnąca wciąż ilość materiałów, zdarzeń i opinii, upewniła mnie w przekonaniu, że należy skupić się na czymś konkretnym. Obszarem mojego zainteresowania stał się teatr jednoosobowy. Uznałam, że granicą będzie rok 2000, gdyż od tego właśnie czasu sama wychodzę na „rondową” scenę. *Teatr jednego aktora w dorobku Teatru „Rondo” w Słupsku, w latach 1972-2000*, to tytuł pracy magisterskiej powstałej pod kierunkiem prof. Lecha Śliwonika. Stanowi ona podstawę tej książki.

Ośrodek Teatralny „Rondo” to jedno z tych ważnych w Polsce miejsc, w których z dala od profesjonalnej sceny instruktorzy wraz ze swoimi podopiecznymi, podejmują się rozmaitych działań artystycznych, w tym realizacji spektakli jednoosobowych. Przedstawienia Antoniego Franczaka i jego młodych aktorów docenili uznani krytycy gatunku. Stanisław Miedziewski – lider, jeśli idzie o ilość zrealizowanych monodramów – zaraził tą formą wielu aktorów i wychowanków „Ronda”, w tym autorkę książki. Daniel Kalinowski zdaje się być w tym składzie największym autsajderem – sam pisał scenariusze, reżyserował i grał.

Książka jest rodzajem kroniki, na którą składają się kalendarium i wpisane weń losy członków zespo-

lu.² Przedstawiając ich artystyczny dorobek, podejmuje próbę opisanie stylu pracy, metod i atmosfery towarzyszącej kolejnym premierom. Szczególnym wyzwaniem okazało się stworzenie indeksu osób związanych z Teatrem. Powodem moich kłopotów była kwalifikacja – kogo do grona „rondowców” zaliczyć, kogo zaś nie. Ostatecznie w spisie znalazły się nazwiska tych, którzy systematycznie, bądź cyklicznie pracowali nad ideą zainicjowaną najpierw przez zespół Adama Golińskiego, później przez grupę Antoniego Franczaka. Wymieniam także zaprzyjaźnionych dziennikarzy oraz fotografików dokumentujących poczynania „Ronda”. Indeks zawiera 383 nazwiska, co ukazuje jak wielka była i jest grupa „rondowców”. Jednocześnie przepraszam pominiętych, proszę o kontakt i wyrażam nadzieję, że dodatkowe informacje wzbogacą moje archiwum.

Publikacja w dużej części oparta jest na rozmowach z członkami zespołu. Cenne źródło stanowi gromadzona przez nich dokumentacja: plakaty, programy, projekty, fotografie, notatki i listy. Istotną rolę odegrały kroniki Powiatowego, potem Wojewódzkiego Domu Kultury, dziś Słupskiego Ośrodka Kultury (SOK) oraz publikacje rozproszone w prasie lokalnej,

2 Dotychczas powstały skromne prace dotyczące działalności „Ronda”: Halina Święch, *Teatralne widowiska plenerowe jako zjawisko kulturowe na przykładzie Ośrodka Teatralnego „Rondo” w Słupsku*, praca dyplomowa pod kierunkiem dr Aleksandra W. Nocunia, Podyplomowe Studium Kierowania Działalnością Społeczno-Kulturalną, Uniwersytet Warszawski, Wydział Pedagogiczny, Słupsk 1988 i Wiesław Tęсны, *Teatr „Rondo”. Próba monografii*, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. Urszuli Kaczmarek, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Nauk Społecznych, Instytut Kulturoznawstwa, Poznań 1995. W ostatnich latach powstały dwie bardziej szczegółowe rozprawy magisterskie: Wioleta Komar, *Teatr jednego aktora w dorobku Teatru „Rondo” w Słupsku, w latach 1972-2000*, Akademia Teatralna w Warszawie, Wydział Wiedzy o Teatrze, Warszawa 2008 i Jolanta Krawczykiewicz, *Teatr Rondo 1972-2007 (zarys monograficzny)*, praca pod kierunkiem dr Anny Sobieckiej, Akademia Pomorska w Słupsku, Instytut Polonistyki, Słupsk 2009.

w czasopiśmie fachowych („Scena”, „Teatr”) i biuletynach metodycznych. Chciałabym w tym miejscu serdecznie podziękować „rondowcom”, zwłaszcza tym, którzy poświęcili mi swój czas i udostępnili prywatne, często bardzo osobiste materiały. Szczególnie dziękuję kolegom z SOK: Wandzie Lenc-Dziurawiec za pomoc w poszukiwaniu rozproszonych informacji oraz Zbyszkowi Sulidze, nieocenionemu „Wujkowi”, który dokonał digitalizacji i obróbki archiwaliów.

Pragnę także podziękować pracownikom Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Zarządu Głównego Towarzystwa Kultury Teatralnej w Warszawie, dzięki którym poznawanie materiałów ze zbiorów tych instytucji mogło odbywać się w idealnych wprost warunkach.

Dziękuję również Marcinowi Borkiewiczowi, Mirkowi Glinieckiemu i Danielowi Kalinowskiemu za życzliwe i krytyczne opinie pomocne w redakcji tej książki.

Na koniec refleksja osobista. Praca nad publikacją dała mi szansę bliższego poznania wielu pasjonatów żywego słowa i teatru. Jestem szczęśliwa, że wspólnie podjęliśmy trud udokumentowania i oceny zjawisk, które stanowią niezwykle ważny przyczynek do współczesnej historii miasta i regionu.



I

W POSZUKIWANIU ISTOTY
– O POLSKICH
DOŚWIADCZENIACH
TEATRU
JEDNOOSOBOWEGO
W DRUGIEJ POŁOWIE
XX WIEKU

Wartość teatru jednego aktora nie wynika bynajmniej z wielkiej tradycji, czy szczególnego zasięgu, a raczej z wyjątkowego charakteru tego gatunku.³ To najmniejszy i najuboższy teatr świata, w którym całe przedstawienie wypełnia jeden aktor. Narodziny teatru jednoosobowego w Polsce obszernie opisuje Jan Ciechowicz w publikacjach *Sam na scenie* i *Myslenie teatrem*. Tadeusz Malak również zмага się z tematem, choć pod nieco innym kątem, w publikacji *Teatr Jednego Aktora*. Na temat monodramu powstało wiele artykułów, rozpraw krytycznych i wspomnień aktorów.

Określenia „teatr jednego aktora”, „teatr jednoosobowy”⁴, „monodram” („monodramat”) często używane są zamiennie. Przyjmuję za Janem Ciechowiczem, że monodram (monodramat) to tekst literacki, sztuka

3 Nazwę wprowadził prawdopodobnie Ludwik Flaszen, omawiając *Wieżę malowaną* Wojciecha Siemiona: *Siemion to więcej niż recytator, to więcej niż aktor. Siemion to teatr. Osobliwy teatr jednego aktora*. „Przekrój” 1961, nr 842.

4 Według J. Ciechowicza termin ten został użyty po raz pierwszy przez Karola Hoffmana w 1928 r. Określił on w ten sposób: *wszelki popis sceniczny uosobiony w jednym aktorze*. J. Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984, s. 7. Z kolei Jacek Lipiński mianem teatru jednoosobowego nazywa *każdy moment, w którym – przed specjalnie zgromadzoną publicznością – występuje jeden i tylko jeden aktor po to, aby owej publiczności coś zakończonemu za pomocą sztuki teatru przekazać*. J. Lipiński, *O teatrze jednego aktora*, referat wygłoszony z okazji I Ogólnopolskiego Przeglądu Teatrów Jednego Aktora, Wrocław 1966, archiwum Piwnicy Świdnickiej.

Na poprzedniej stronie:
Ewa Kaspzyk w monodramie *Patty Diphusa* wg Pedro Almodovara (przekł. Hanna Torrent-Piasecka). Adaptacja Remigiusz Grzeła, reżyseria Marta Ogrdzińska. Premiera 4 listopada 2004, TR Warszawa.

dla jednego aktora.⁵ Za prekursora gatunku uznać należy Jana Jakuba Rousseau. Jego *Pigmalion* (XVIII w.) to monolog artysty ogarniętego namiętnością do własnego dzieła – posagu o imieniu Galatea.⁶ Ta miniatura liryczna, zaczerpnięta z *Przemian* Owidiusza, szybko stała się „własnością” europejskich teatrów wędrujących, których również szczupły skład trupy decydował o linii repertuarowej. Tak dzieło trafiło do Polski i w przekładzie Kajetana Węgierskiego⁷ było intensywnie eksploatowane od 1777 do 1817 r.⁸

W XIX-wiecznej Polsce monodramaty pisali: Ludwik Adam Dmuszewski, Aleksander Ładnowski i Gustaw Fiszer. W wieku XX, w Europie – m.in.: Jean Cocteau (*Głos człowieka; Piękny i nieczuły*), później Samuel Beckett (jednoaktówki: *Ostatnia taśma Krappa; Radosne dni; Słuchaj, Jo!; Nie ja; Kroki; Kołysanka*), Finn Methling (*Podróż do zielonych cieni*), Patrick Suskind (*Kontrabasista*), Jean Pierre Dopagne (*Belfer*); zaś w Polsce: Lech Emfazy Stefański i Miron Białoszewski (*Homunculus i Wiwisekcja*), Jerzy Broszkiewicz (*Imiona władzy; Dwie przygody Lemuela Gulliwera*), Tadeusz Różewicz (*Śmieszny*

5 J. Ciechowicz, *Sam na scenie...*, op. cit., s. 64. D. Jarząbek dostrzega teorie, według których monodram stanowi przykład usamodzielnionego i rozwiniętego monologu. Są jednak między nimi istotne różnice wewnętrznej konstrukcji: *Jeżeli pojawienie się monologu w dramacie wyznacza przejście od świata wielopodmiotowego do jednostkowego głosu bohatera, to w monodramie dzieje się na odwrót: monologujący podmiot nylania z siebie różne postacie, osoby, głosy, zagarniając i podporządkowując własnej optyce istnienie pozostałych podmiotów. Zatem obecność jednego tylko aktora na scenie nie wyklucza prezentacji mnogości figur ludzkich. D. Jarząbek, *Sam niczym Bóg*, „Dialog” 2007, nr 7-8, s. 169. Patrz też: J-P. Sarrazaca (red.), *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, Kraków 2007.*

6 Szerzej o tym, w: J. Ciechowicz, *Sam na scenie...*, op. cit., s. 34.

7 Za pierwszy, niezbyt udany, uznaje się przekład Jana Baudouina (1776).

8 Prapremiera 23 listopada 1777, Teatr Narodowy. W roli Pigmaliona wystąpił Kazimierz Owsiański, w roli Galatei – Agnieszka Truskolaska. J. Ciechowicz, *Sam na scenie...*, op. cit., s. 10-63.

staruszek), Ireneusz Iredyński (*Czysta miłość*). Artyści-samotnicy często sięgali po prozę w pierwszoosobowej narracji (*Sposób bycia* Kazimierza Brandysa; *Tabu* Jacka Bocheńskiego; *Apelacja* Jerzego Andrzejewskiego).

Dzieje teatru jednoosobowego w XIX i pierwszej połowie XX w. opisał Jan Ciechowicz. Chciałabym pokusić się o analizę tego, co wydarzyło się w drugiej połowie XX w.

Powojenne losy teatru jednego aktora w Polsce otwierają dokonania Władysława Surzyńskiego.⁹ W opracowaniach zachował się opis wyglądu aktora: tytaniczna figura, wyrazista twarz, doniosły głos, wymowa i dykcja idealna. *Potrafił tak operować strofami wierszy, że wzruszał nawet „kamień”*¹⁰. Cykl *Od Cyda do Żołnierza Polskiego, W kręgu ojczystego słowa, Dla ciebie Warszawo* – to recitale, w których publiczność podziwiała mimikę, gest i mistrzowski kunszt operowania słowem.¹¹ W relacjach z tych recitali pojawia się słowo monodram.¹² Najważniejszy monodram Władysława Surzyńskiego to *Ręce Eurydyki* (marzec 1957) w reżyserii Steve’a Norrisa i dekoracji Kazimierza Badory, który – jak pisał Wojciech

9 Aktor, recytator, znawca muzyki. Wspólnie z Marią Górczyńską założył Teatr Klasyczny (dziś Współczesny) przy ul. Mokotowskiej, zaś ze Stefanem Dominikowskim (pseudonim Steve Norris) – Scenę Eksperymentalną „300 krzeseł” przy ul. Czackiego. Pracował w teatrach: Warszawy, Łodzi, Torunia, Wilna oraz w teatrach objazdowych, z którymi docierał do odległych zakątków kraju oraz ośrodków polonijnych we Francji i Austrii. „Brał na warsztat” utwory najwybitniejszych polskich poetów. Teczka: *Władysław Surzyński*, Pracownia Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego w Warszawie.

10 *Zamilkła na zawsze płytota Władysława Surzyńskiego*, „Express Wieczorny” 1987, nr 190.

11 Były to montaż poetyckie ilustrowane muzyką.

12 Czytamy: *W monodramach i recytacjach umie urozmaicać, stopniować i potęgować środki wyrazu, odnaleźć zawsze odpowiedni gest i nutę dla wzmocnienia nastroju, przygotowania zaskoczeń, dla naszkicowania za pomocą mimiki i barwy głosu różnych sylwet ludzkich. (...) Umie porwać publiczność, nawet mało przygotowaną*. Teczka: *Władysław Surzyński*, op. cit.

Natanson – w szczupłe ramy scenki umiał wmontować domek o egzotycznym smaku i ulice przed domem, a na ścianie zawiesił dwa obrazki kojarzące się z przewodnimi motywami akcji. Jest to dekoracja nie naturalistyczna, a jednak nie siląca się na „niezrozumiałość”. Celowa a poetycka. Szanująca prawa optyki – a nowoczesna (...) Dwie godziny – z krótką przerwą – trwa ten spektakl jednoosobowy, rozgrywający się w jednej tylko dekoracji. A więc mamy tu udramatyzowany monolog.¹³ I choć według Natansona tekst Pedro Blocha był za mało oryginalny, zbyt powierzchowny, nieco kołtuński i w niedostatecznym stopniu poetycki, to jednak „eksperyment” studia „300 krzeseł” uznał za interesujący o tyle, że dawał pole do popisu wykonawcy jedynej roli.¹⁴

Interesującymi monodramami są utwory Lecha Emfazego Stefańskiego i Mirona Białoszewskiego, które złożyły się na pierwszy program Teatru na Tarczyńskiej.¹⁵ Wieczór otwierał monodram na ręce i kie-

13 W. Natanson, *300 krzeseł*, Teczka: *Władysław Surzyński*, op. cit. Tłumaczenie i adaptacja sztuki Pedro Blocha – S. Norris (jako bliski przyjaciel autora uzyskał on wyłączność na adaptację). Na afiszu napisano: Pedro Bloch/ *Ręce Eurydyki/ Monodramat w 2-ach aktach*. Sztuka była pierwszą premierą, założonego przez Norrisa i Surzyńskiego, Studia Eksperymentalnego „300 krzeseł”, z siedzibą w sali Towarzystwa Handlu Zagranicznego „Elektrim” przy ul. Czackiego 15/17. To pierwszy warszawski teatr prywatny. Jego nazwa pochodzi od ilości krzeseł na widowni.

14 Oceniał: *Surzyński tak urozmaica, stopniuje i potęguje środki wyrazu, że dramatyczny monolog zmieniać się zdaje w sztukę „normalną”*. Problem miłości małżeńskiej uznał Natanson za zbyt blady: *to mógłby być zaledwie temat dla jakiegoś moralizatorskiego felietonu!* W. Natanson, *300 krzeseł*, op. cit.

15 Teatr rozpoczął działalność 4 czerwca 1955 r. Jego nazwa pochodzi od nazwy ulicy, przy której mieściło się mieszkanie ciotki Stefańskiego (Tarczyńska 11). S. Prószyński, *Wspominając Mirona...*, „Poezja” 1985, nr 12, s. 102.

lich pt. *Homunculus*¹⁶, a zamykał monodram na dziesięć palców i „najzwyklejsze” przedmioty – *Wiwisekcja*.¹⁷ Charakterystyczną cechą tych inscenizacji była skrótość. Wszystko zastąpił znak (scena – drewniana skrzynka po owocach pomalowana na czarno, postaci – palce), a zwykle przedmioty zostały podniesione do rangi symboli. Redukcja rekwizytów i ich zamierzona powszedniość oraz ograniczenie tekstu mówionego do wyliczanek i formułek, to zabiegi dla tego programu typowe.

Nowy początek teatru jednoosobowego w Polsce stanowią dokonania z lat 1959 i 1961, czyli *Wieża malowana* Wojciecha Siemiona oraz *Bramy raj* Danuty Michałowskiej.¹⁸ Wojciech Siemion poszukiwał inspiracji w twórczości ludowej.¹⁹ Motyw jego „koncertów poezji” podejmowali nie tylko badacze jednoosobowej formy wypowiedzi. Obszerne artykuły na ten temat

16 To łacińskie słowo, wg poglądów średniowiecznych, oznacza człowieka-karła sztucznie stworzonego w dyni, w retorcji przez alchemika, przy pomocy magii. Autora zainspirowała XVI-wieczna legenda o praskim Golemie. Monodram był aluzją do eksperymentów biologicznych z pogranicza materii żywej i martwej. Scenariusz, inscenizacja, scenografia i wykonanie – L. E. Stefański.

17 Palce, jako postaci przedstawienia, ubrane były w czarne sutanny (Białoszewski miał na rękach czarne rękawiczki z uciętymi końcami), kryzy i peruczki profesorskie (por. *Lekcja anatomii doktora Tulpa* Rembrandta). Doktorzy z *Wiwisekcji* wiedli absurdalny spór o sens istnienia. Aktor różnicował głosy postaci (np. kciuki miały głosy niskie, basowe). W sceniczną akcję wdzierła się codzienność. Nagle, ponad głowami uczonych pojawiały się: grzebień, solniczka, trzepaczka. Przedmioty nabierały szczególnego znaczenia, a swą „zwykłością” rozbiły naukowe tezy. Język, jakim posługiwali się uczeni oraz przyziemna rzeczywistość kompromitowały ich, a bój o możliwość poznania kończył się klęską. Patrz: G. Kerenyi, *Odtąconywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1973; M. Białoszewski, *Teatr Osobny*, Warszawa 1971.

18 Patrz: T. Burzyński, *Gdy aktor próbuje być poetą*, „Kalendarz Wrocławski” 1988, s. 177-178.

19 Patrz: Z. Bigorajska, *Rozmawiamy z Wojciechem Siemionem, twórcą „Malowanej wieży”*, „Zielony Sztandar” 1960, nr 56.

znaleźć można na łamach ówczesnych dzienników, tygodników i miesięczników. Pomysł *Wieży malowanej* dojrzewał blisko pięć lat. Ostatecznie premiera odbyła się 23 listopada 1959 r., na scenie warszawskiego STS-u.²⁰ To rzecz wielkiej inteligencji i umiaru. Oryginalna i nowoczesna, a zarazem sięgająca do najlepszych tradycji – wzruszających i zrozumiałych. Na scenie stało pięć słomianych kukieł przedstawiających postacie występujące w polskiej poezji ludowej: Kasia, Jaś, Pan, Król i Kat. *Siemion po mistrzowsku przeistaczał się z jednej postaci (zaklętej w słomianej kukle) – w drugą, śpiewając, to recytując na przemian* – pisano.²¹ Aktor miał w repertuarze wiele recitali poetyckich.²²

W Krakowie teatr jednoosobowy tworzyła Danuta Michałowska („Teatr Jednego Aktora Danuty Michałowskiej”). Aktorka, wywodząca się z Teatru Rapsodycznego, przeniosła na grunt tej formy idee Mieczysława Kotlarczyka, których podstawą był kunszt i prymat słowa nad innymi składnikami przedstawienia.²³ Historyczne dziś *Bramy raju* wg Jerzego Andrzejewskiego po raz pierwszy zaistniały w krakowskiej Piwnicy Pod Baranami dnia 1 czerwca 1961 r. O wyjątkowości 20 Reżyseria Jerzy Markuszewski, scenografia Adam Kilian, muzyka Edward Pałłasz.

21 Z. Bigorajska, *Rozmawiamy z Wojciechem Siemionem, twórcą „Malowanej wieży”*, op. cit. Patrz też: J. S. Sito, *Jaś, Kasia i Wojciech Siemion*, „Teatr” 1960, nr 2. M. Dąbrowska wspomina: 28 lutego 1960 roku (niedziela): *Siemion wypełnia sobą cały program. Powiedzieć – recytuje, odgrywa, przechodząc niekiedy w nucenie, (...) – to jest nic nie powiedzieć. Siemion stwarza „śmły cud folkloru” (...) Wydobyl spod melodii właściwy sens pieśni ludowej – wiersz, poezję (...), dał pierwszą autentyczną interpretację poezji plebejskiej, autentyczną, bo nie realistyczną. Tak jak nie jest realistyczna ta poezja, choć zbudowana z najbardziej realistycznych elementów pierwszych.* M. Dąbrowska, *Dzienniki*, t. 5, Warszawa 1988, s.151.

22 M.in.: *Zdrada* (1961), *Jak to było naprawdę* (1975), *I diabłu ogarek*, *Bal w operze*.

23 O idei Teatru Rapsodycznego czytaj w: M. Kotlarczyk, *Teatr Rapsodyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z 1-4; M. Kotlarczyk, *XXV lat Teatru Rapsodycznego*, Kraków 1966.

przedstawienia świadczy recenzja: *Przez salkę przeszła kobieta w skromnej szarej sukni, wstąpiła na niewielkie podium i odczytała kilka zdań z dziejów powszechnych. A potem odwróciła się, narzuciła na ramiona habit zakonny i gdy zaczęła mówić, na pustej scenie wyrosły w naszych oczach i w naszej wyobraźni długie szeregi bosych dzieci. Słuchając spowiedzi chłopców i dziewcząt widzieliśmy Maud i Blanę, Roberta, Aleksego i Jakuba. Widzieliśmy, że Aleksey jest z nich najwyższy, a Jakub – najdrobniejszy i najmniej męski. (...) Widzieliśmy, gdy w dialogu spowiedzi, zabierał głos spowiednik – jego zmęczoną, starczą sylwetkę, wzrost słuszny, lekko przygarbione plecy...*²⁴ Aktorka była niezmiernie oszczędna w gestyce i mimice. Po spektaklu teatr ten określano mianem: teatru rap-sodycznego słowa, teatru jednego aktora, teatru prawdziwego.²⁵

Danuta Michałowska i Wojciech Siemion, opowiadając się za różną stylistyką, otworzyli dwie drogi teatru jednego aktora. Służąc wielu autorom, pokazując, z jaką wrażliwością można kreślić ich światy, przekonali innych twórców do urody i sensu jednoosobowej wypowiedzi. Być może pod ich wpływem monodramy zrealizowali: Halina Mikołajska (1964), Andrzej Łapicki (1965), Kalina Jędrusik (1966), a teatr jednego aktora stał się gatunkiem płodnym, odpowiadającym na potrzeby twórców i odbiorców.

W latach 60. powstało kilka eksperymentalnych scen. Ich zasadniczym celem było zaproszenie widza do aktywnego uczestnictwa w dyskusji na temat oglądanych sztuk, ale i szerzej – dylematów człowieka. Sceny takie tworzyli ambitni aktorzy przekonani, że macierzy-

24 L. Wojciechowska, *Koncert Michałowskiej*, „Express Wieczorny” 1961, nr 238.

25 Jaszcz, *Dwoje – u raju bram*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 277. Aktorka zrealizowała monodramy: *Komu bije dzwon*, *Pieśń nad pieśniami*, *Gilgamesz*, *Dziady*, *Wybraniec* i wiele innych. Patrz też: J. Ciosek, *Mistrzyni słowa. Najtrudniej dojść do osiemdziesiątki, a potem to już leci...*, „Dziennik Polska” 2006, nr 233, s. 1-2.



ste teatry nie wykorzystują w pełni ich możliwości, aktorzy pragnący uniezależnić się od planowanego przez innych repertuaru, mający potrzebę „poszukiwania siebie” – takie motywacje znajdujemy w wypowiedziach wielu artystów.

Musimy coś zrobić, co by od nas zależało. Zważysz, że dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo – to cytat z Wyspiańskiego.²⁶ Stał się on hasłem teatru, który sięgnął do publicystyki, gatunku pisarskiego rzemiosła z pogranicza literatury. Taki specyficzny teatr jednego aktora działał w Krakowie, w latach 1966-1981. Jego twórcą był Ryszard Filipiński, który od początkowych liter imienia i nazwiska oraz od daty pierwszej premiery, nadał mu nazwę „eref 66”.²⁷ Do szeroko dyskutowanych spektakli wykonywanych przez Filipińskiego należą: *Raport z Monachium* wg Andrzeja Brychta²⁸ (1968), *Co jest za tym murem* wg monologu Jacka Stwory²⁹ (1969) oraz *Timeo Danaos, czyli rzecz o Polakach i Niemcach od Grunwal-*

26 S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, Warszawa 1948, s. 120 (akt II).

27 R. Filipiński zainaugurował działalność Teatru monodramem *Co ma wisieć nie utonie* wg felietonów Krzysztofa Teodora Toeplitza. Adaptacja Lidia Żukowska i Ryszard Filipiński, reżyseria Lidia Żukowska. Premiera 8 października 1966, Teatr Kameralny w Krakowie. Patrz: R. Szydlowski, *Drugi współczesnego teatru*, „Scena” 1983, nr 1.

28 Ze względu na propagandowy charakter, monodram grany był jako dopełnienie lekcji wychowania obywatelskiego. Patrz: A. Ochalski, *Za murem są ludzie*, „Ekran” 1970, nr 5/7, s. 20. Por.: P. Machcewicz, *Służbowy „Raport z Monachium”*, „Rzeczpospolita”, 28-29 VII 2007.

29 To inspirowana prawdziwą historią opowieść 30-letniego więźnia-recydywisty. Spowiada się on ze swego życia na wolności więziennemu psychiatrze. Adaptacja i reżyseria Ryszard Filipiński. Teczka: „eref 66”, Dział Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego w Warszawie.

*du aż po dzień dzisiejszy*³⁰ (1970). Filipski, choć uznawany za dobrego, charyzmatycznego aktora, jest postacią kontrowersyjną. Zarówno twórcy, jak i monodramom przez niego realizowanym zarzucano faszyzowanie, rasizm i antysemityzm. Po latach aktor odpowiadał: *Jestem Polakiem z dziada pradziada (...), mieszkam na polskiej ziemi, z moimi rodakami porozumiewam się językiem polskim. Jeśli z tych powodów ktoś nazywa mnie narodowcem, nie mam nic przeciw temu*.³¹

We Wrocławiu, na Scenie Małej Państwowego Teatru Lalek „Chochlik” (dziś Wrocławski Teatr Lalek) teatr jednoosobowy uprawiał Andrzej Dziedziul.³² Przebojem zdobył zawarowany, jak się niektórym zdawało, tylko dla artystów dramatycznych, teatr jednego aktora. Miał podobno nieomylny instynkt w wyborze repertuaru, który zawsze odczytywał na swój oryginalny sposób. Zrealizował osiem monodramów dla doro-

30 Monodram poświęcony Pawłowi Włodkowicowi i jego wystąpieniom przeciw Krzyżakom na słynnym soborze. To pierwsza premiera „erefu”, która odbyła się w 80-osobowej sali w podziemiach Muzeum Etnograficznego przy placu Wolnica 1, którą Filipski otrzymał od władz miasta na stałą siedzibę teatru. Patrz: Teczek: „eref 66”, op. cit.

31 R. Jabłoński, *Powrót znienawidzonego aktora*, „Kulisy” 2002, nr 27, s. 9. Patrz też: Teczek: „eref 66”, op. cit.

32 Lalkarz, inscenizator, reżyser, pedagog, współzałożyciel Wydziału Lalkarskiego PWST we Wrocławiu. Założyciel i dyrektor jeleniogórskiego Teatru Animacji (1976-1980). Jego spektakle podziwiała Polska i świat (Casablanca, Drezno, Francja, NRF, NRD, Maroko, Szwecja, Rumunia). Zmarł w 1988 r. w Sztokholmie, gdzie jest pochowany. Jego imieniem nazwano Scenę „Monodram” we Wrocławskim Teatrze Lalek (2003), której współinicjatorami byli Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu oraz Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Teatru.

słych.³³ Największą popularność i laury przyniosły mu trzy, których znakiem rozpoznawczym były skrótowość i maksymalna synteza. Z dramatu Szekspira wydobyl jeden tylko problem: tragedię człowieka samotnego w otoczeniu ludzi, którzy go nie rozumieją. *Hamleta* pokazał bez powagi, z pomocą lalek parodiujących głównych bohaterów. Była to raczej parafraza *Hamleta* wystylizowana na spektakl jarmarcznego teatryku. Spektakl pełen był wytrawnego humoru i ciekawych środków wyrazu.³⁴ Z kolei *Fausta* wyróżniał *pyśny humor i jurny, rozpasany chwilami erotyzm*.³⁵ Ironiczny, satyryczny, bez onieśmienia wobec wielkiego uczonego i mędrca, lecz z odpowiednim dystansem, pozwalającym dojrzeć nie tylko jego wielkość, lecz i małość. Wreszcie monodram *Dramat układasz*, którego głównym tematem była dwoistość natury człowieka, skazanie go, od chwili narodzin, na ciągły wybór postaw i wynikającą z tego niepewność. Wchodził na scenę przyodziany w połowie w szaty hrabiowskie, a w połowie w czarny płaszcz, co miało symbolizować dwie przedstawione w tekście postaci – hrabiego Henryka i Pankracego.³⁶ Aktor kon-

33 *Orfeusz* wg Jerzego Harasymowicza (1966); *Wielki książę* wg *Hamleta* Williama Shakespeare'a (1967); *Stan losów Fausta* wg Johana W. Goethego, Christophera Marlowe'a i anonimowych tekstów ludowych (1968); *Kto zabił Don Kichota* wg Miguela Cervantesa (1969); *Rozprawa serca i ciała Villonowego* wg Francoisa Villona (1970); *Dramat układasz* wg *Nie-boskiej komedii* i innych utworów Zygmunta Krasińskiego (1971, scenariusz i konsultacja reżyserska S. Stapf); *Ach, losie okrutny* wg Karnawału dziadowskiego (1973); *Invokacja* wg *Kwiatków św. Franciszka z Asyżu*, *Pieśni nad pieśniami* i *Księgi Kabelela* (1974). Aktor zazwyczaj sam opracowywał scenariusze swych monodramów i sam je reżyserował. Spektakle te były wielokrotnie nagradzane na OPTJA we Wrocławiu.

34 J. P. Gawlik, „Życie Literackie”, 3 XI 1967. Por.: T. Burzyński, *Gdy aktor próbuje być poetą*, op. cit., s. 181-182.

35 R. Szydłowski, *Partita na głos i ciało aktora*, „Życie Literackie”, 1 XII 1968.

36 Patrz: Z. Kwiecińska, *Wielkie sprawy małego teatru*, „Trybuna Ludu” 1971, nr 342.

sekwentnie prowadził swe poszukiwania, które krytyka określała mianem „przewrotnego eksperymentu teatralnego”. Przy czym chodziło tu raczej o twórcze, nowatorskie podejście zarówno do warsztatu aktoral-karza, jak i do teatralnego tworzywa.³⁷ Dziedziul nie tworzył iluzji, lecz pokazywał technikę. Jego spektakle oparte były o wielkie tradycje literackie, które przetwarzał z trafnym wyczuciem artystycznym.

Dużym uznaniem cieszył się warszawski Teatr Adekwatny.³⁸ *Chcemy dać szansę możliwie szczeremu przekazywaniu poglądów, uzewnętrzniania siebie (...) Chcemy traktować grę aktorską, jako sztukę przekonywania, a nie, jako sztukę udawania* – mówił Henryk Boukołowski.³⁹ Adekwatny szybko stał się teatrem cenionym i odwiedzanym. Nie stosował tradycyjnej scenografii, operował skrótem. Obok spektakli małych form, realizował monodramy. Wykonawcami byli w głównej mierze współtwórcy – Henryk Boukołowski oraz Magda Teresa Wójcik.⁴⁰ Boukołowski proponował teatr „skupionej refleksji” i „sugestywnej narracji słownej”. Imponował wewnętrzną

37 *Grał ciałem, przedmiotem, przestrzenią teatralną. Budował teatr odległych skojarzeń i metafory, przede wszystkim jednak ukazywał proces myślenia twórczej.* J. Haak, *Uśmiecnięty liryzm*, „Scena” 1989, nr 3, s. 22.

38 Teatr został założony w październiku 1964 r. w Polskim Cieszyńcu. W latach 1966-1968 działał w Płocku (EMPiK). Następnie przeniósł się do Warszawy. Przez wiele lat scena Adekwatnego mieściła się w Stołecznym Domu Kultury Nauczyciela przy ul. Brzozowej 1. W 1994 r. Teatr został wyrzucony z siedziby w Stołecznym Centrum Edukacji Kulturalnej (dawny SDKN), tracąc scenę oraz większą część dorobku materialnego. Obecnie występuje gościnnie na deskach warszawskich teatrów, dysponując biurem i salą prób przy ul. Kanonia 8/1. Od marca 1995 r. Adekwatny działa w formie stowarzyszenia.

39 S. Wierchoń, *Uczyń widzą twórczym partnerem*, „Stolica” 1974, nr 43.

40 Z zawodu inżynier mechanik. „Weszła” do teatru w okresie, gdy powstawał tzw. teatr małych form. Tacy jak ona, wnosili do życia teatralnego nową myśl. W Adekwatnym stworzyła wiele kreacji aktorskich, scenariuszy; była reżyserem spektakli.

dyscypliną. Siłę wyrazu uzyskiwał poprzez oszczędność środków, skromność inscenizacyjną, precyzję gestu oraz mistrzostwo podawania słowa. Scenariusze, które zazwyczaj pisał sam, zadziwiały nie tylko głębią przemyśleń, intelektualną gorączką, logiką, ale i jednością, którą umiejętnie budował z różnorodnego nierzadko materiału. Mierzył się z tekstami trudnymi. Osiągnął to, co w teatrze jednego aktora najtrudniejsze – *jedność treści, formy i osobowości wykonawcy*.⁴¹ Niewielu udaje się dojść do tak umiejętnego połączenia środków artystycznych. Pamiętne osiągnięcia aktora, to *Wielkanoc Jana Sebastiana Bacha* wg Konstantego I. Gałczyńskiego (1974), *Promethidion* wg Cypriana Norwida (1977), *Repetycja* wg m.in. poematu *Dwunastu* Aleksandra Błoka (1980) oraz monodram *Jeszcze dzień życia* (1987) wg reportażu Ryszarda Kapuścińskiego z toczącej się wojny w Angoli.

O ile Boukołowski brał na warsztat przede wszystkim poezję, o tyle Wójcik sięgała po prozę narracyjną: *Anna Jana Drzeżdżona* (1977), *Tak tu cicho o zmierzchu* Borisa Wasiljewa (1981), *Cesarz* Ryszarda Kapuścińskiego (1983).⁴² Aktorka dbała o efekty wizualne spektakli. Największą wartość miał dla niej kontakt z publicznością, dlatego po opanowaniu tekstu i sytuacji scenicznych jej monodramy zaczynały prawdziwe życie, wśród widzów.⁴³

Nieprzerwanie i z ogromnymi sukcesami, od połowy lat 60., teatr jednoosobowy uprawia Irena Jun. Daje on aktorce poczucie pełni i pozwala „stanowić o sobie samej”.⁴⁴ Punktem wyjścia jest literatura. Zwykle sama decyduje o wyborze tekstów i sama je insce-

41 K. Gawarec, *Teatr jednego aktora. A ty im Mużo, podaj dłoń*, „Express Wieczorny” 1977, nr 277.

42 Teczka: *Teatr Adekwatny*, Dział Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego w Warszawie.

43 Patrz: E. Żórawska, *Patrząc ludziom w oczy*, „Scena” 1988, nr 1.

44 K. Śliwonik, *Odcienie pełni*, „Scena” 1991, nr 9, s. 8.

nizuje. W przeszłości uprawiała „jednoosobowy teatr rapsodyczny”, tzn. posługiwała się słowem i niewiele więcej.⁴⁵ Bardziej jednak interesuje ją taka forma teatru, która odwołuje się do znaku, transformacji, zmiany wizerunku przez kostium, charakteryzację. Można pokusić się o podział twórczości artystki na rapsody i monodramy uscenicznione.⁴⁶ Dnia 7 grudnia 1985 r. w Malarni Teatru Studio w Warszawie odbyła się premiera trzech jednoaktówek kobiecych Samuela Becketta w jednym wieczorze, wyreżyserowanym przez Antoniego Libere. Tryptyk o ludzkiej samotności i metafizycznej tęsknocie grany jest ściśle według wskazówek Becketta. W *Nie ja* Irena Jun eksponuje wyłącznie swój głos i oświetlone, czerwone usta. W *Krokach* widzimy już całą postać, ale granicę ekspresji ciała limituje specyficzny rytm 270 kroków, partnerem jest tu głos matki z off-u (Jolanta Hanisz). Bohaterką *Kołysanki* jest stara kobieta siedząca w fotelu na biegunach, a głos z taśmy opowiada jej

45 *Czuje się wtedy aktorem, ale aktorem działającym przez słowo, przez zmianę intonacji, rytmu, sposobu, w jaki patrzę na widza.* Rozmowa z I. Jun, nagranie na MP 4 z dn. 6 VII 2007, archiwum własne.

46 Irena Jun zrealizowała wiele rapsodów: *Nieciekawa historia* wg Antoniego Czechowa (scenariusz Stanisław Staruch); *Jest źródło* wg Cypriana Norwida; *Pan Tadeusz* wg Adama Mickiewicza; *Portret kobiety* wg Wisławy Szymborskiej; montaże tekstów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Kazimierzy Iłłakowiczówny i inne. Do ważniejszych należą jednak monodramy uscenicznione. W *Sonacie księżycowej* wg Jorgosa Seferisa i Janisa Ritsosa, w inscenizacji Józefa Szajny, aktorka miała wielkie męskie buty, wielką marynarkę przewróconą na lewą stronę, stare okulary, legitymację, z której wypadały stare bilety tramwajowe i zegarek na łańcuszku. W *Balu u Salomona* Gałczyńskiego grały nieudane gazety, które stawały się ramą-oknem dla mówiącej, zmiętą odrzuconą rzeczą, motylami. W *Czarownicach* wg tekstów różnych autorów, wielka czarna szmata na sznurku była jednocześnie kurtyną i kostiumem. W *Śmierci Ofelii* wg Stanisława Wyspiańskiego aktorka użyła slajdów wziętych z motywów roślinnych Wyspiańskiego. W *Balladach i romansach* Adama Mickiewicza grała wielka dziurawa, przezroczysta siatka. W monodramie *Stara kobieta wysiaduje* wg Tadeusza Różewicza, aktorka wcieliła się w postać kobiety i kelnera.

tragedię. Kobieta wypowiada cztery razy słowo „jeszcze”, coraz rzadziej otwiera oczy. Przy ostatnich zdaniach, głowa przechyla się na bok, wreszcie opada.⁴⁷ Najnowszym dokonaniem aktorki jest *Biesiada u hrabiny Kotlubaj* wg opowiadania Witolda Gombrowicza z tomu *Bakakaj*.⁴⁸ Partneruje jej kwartet smyczkowy. Irena Jun od 1967 r. zdobywa laury na festiwalach małych form i coraz większą popularność. Wiele dawnych monodramów pozostaje w jej repertuarze do dziś. Ponadto wciąż zajmuje się pracą pedagogiczną, aktywnie uczestniczy w ruchu recytatorskim i amatorskim ruchu teatralnym, krzewiąc kulturę słowa wśród instruktorów i ich podopiecznych.

Intrygującym „utworem solowym” jest *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*, który Jan Peszek gra od 22 października 1976 r. To partytura przeznaczona na wyjątkowy instrument – na aktora: *nie do odśpiewania czy odtańczenia, ale odegrania na scenie*.⁴⁹ W tej definicji mieści się zarówno interpretacja ruchowa, mimiczna, zespół efektów dźwiękowych (nie tylko muzycznych), jak i tekst słowny. W myśl teorii, że wszystko da się zagrać, partytura Bogusława Schaeffera zawiera zarówno tradycyjne nuty na pięciolinii, jak i przeróżne znaki, układające się w ciekawe wizualne obrazki (tzw. muzyka graficzna). Wychodząc z założenia, że muzyki powinno się nie tylko słuchać, ale też oglądać, utwór narzuca wykonawcy niestereotypowe, groteskowe zachowania oraz nakazuje traktować swoje

47 Nazwisko Jun umieszczono w wydanej w USA książce, poświęconej najlepszym odtwórczyniom dramaturgii Becketta. Znalazła się w towarzystwie ośmiu aktorek z całego świata.

48 Monodram powstał na zamówienie Muzeum Literatury z okazji roku Gombrowicza i przyniósł aktorce warszawskiego Feliksa (2005).

49 A. Hausbrandt, *Dziewczynka z warkoczami*, „Nowy Świat” 1992, nr 201.

ciało i rekwizyty, jak instrumenty (teatr instrumentalny).⁵⁰

Aktorskim objawieniem lat 90. okazał się Janusz Stolarski, nazywający siebie aktorem poszukującym, któremu obca jest sztanca raz wyuczonej roli. Jego monodramy dojrzewają i doskonalą się razem z nim. Łączy elementy improwizacji, eksperymentu, sztuki performatywnej i komedii dell'arte. W jego teatrze odnajdziemy doświadczenia metafizyczne i sprawy egzystencjalne; metafory i psychologiczną prawdę – wszystko wypowiedziane prosto i bardzo po ludzku (*Ecce Homo*).⁵¹ Odnajdziemy ekspresję, siłę, poczucie humoru i autoironię (*Zemsta czerwonych bucików*).⁵² Widz wciągany bywa też w aktywną interakcję (*Grabarz królów*).⁵³

Monodram *Ecce Homo* wg *Tako rzecze Zaratustra* Fryderyka Nietschego, to spotkanie z „szaleńcem”, którego myśli nie sposób ogarnąć. Stolarski połączył tu dwie koncepcje teatralne: jedna opiera się na tradycji dionizyjskiej i fizyczności rodem z Laboratorium Grotowskiego, druga odnosi się do akademickich wzorców i ociera o kabaretową stylistykę. Ta dwoistość znakomicie wyraża Nietzscheańskie rozbitcie osobowości. Jedy-

50 To wykład socjologiczny o dehumanizacji sztuki. Pod tą powierzchowną, a zarazem patetyczną, ukryta jest warstwa autoironiczna – kpina z nazbyt naukowego traktowania tematu. Patetyczne tezy wspierane są muzyką na głos, tupiące nogi, mokre szmaty, szarpane żyłki, ciurkającą wodę itp.

51 Premiera 14 kwietnia 1991, podczas XXV OFTJA w Toruniu. W pracy nad monodramem towarzyszył aktorowi Bogumił Gauden. J. Stolarski, *Ecce homo – jak się staje, kim się jest*, „Notatnik Teatralny” 1993/94, nr 1. Patrz też: B. Zaczekiewicz, *Radość „poza” teatrem*, „Teatr” 1996, nr 4.

52 Monodram wg sztuki Philipa Dimitri Galasa. Reżyseria Sławomir Chwastowski, prapremiera 10 lutego 1995.

53 Widz staje się elementem gry dzięki nanizaniu pajęczyny nici łączących aktora z publicznością. Monodram wg tekstu Jerzego Łukosza. Reżyseria Mirosław Kocur, premiera 16 listopada 2001, podczas Festiwalu „Maski” w Poznaniu.

ny rekwizyt to wielki, drewniany kufer, jako: łóżko, stół, biurko, szafa, schowek i trumna zarazem. Monodram doceniono tak w kraju, jak i za granicą.⁵⁴

Począwszy od XIX w. teatr jednego aktora przeszedł swoistą ewolucję: od towarzyskich wieczorów humoru, jak dostrzegł i zsyntetyzował Jan Ciechowicz, przez międzywojenne koncerty recytatorskie, by w drugiej połowie XX w. przyjąć formę sceniczną wypowiedzi jednego aktora. Suma doświadczeń artystów, takich jak: Siemion, Michałowska, Mikołajska, Łapicki, Jędrusik wyzwoliła potrzebę konfrontacji. Z inicjatywy Wiesława Gerasa 17 października 1966 r., we wrocławskiej „Piwnicy Świdnickiej” Danuta Michałowska spektaklem *Komu bije dzwon*, otworzyła Ogólnopolski Przegląd Teatrów Jednego Aktora. W 1969 r. słowo „przegląd” zastąpiono słowem „festiwal” – tak powstał OFTJA. Dnia 17 listopada 1976 r. w Teatrze im. W. Horzycy, Jan Wojciech Krzyszczak monodramem *Konopielka*, rozpoczął „toruński okres”⁵⁵ festiwalu, trwający 20 lat.⁵⁶ W grudniu 1976 r. powołano Wrocławskie Spotkania

54 M.in.: na OFTJA w Toruniu (Grand Prix), WROSTJA we Wrocławiu, na Ogólnopolskich Zderzeniach Teatrów Jednoosobowych w Kłodzku (1991); na II MF Monodramów „Ja” w Mińsku (1996); na Festiwalu Thespis w Kiel (Niemcy), na 38. Międzynarodowych WROSTJA (2004); na VII Międzynarodowym Festiwalu Monodramów Vidlunnia w Kijowie (2006).

55 Za Lechem Śliwonikiem w: *25 lat OFTJA*, „Scena” 1991, nr 6.

56 O przyczynach przeniesienia festiwalu z Wrocławia pisał Lech Śliwonik: *z festiwałem rozstali się już – w sposób naturalny – jego pomysłodawcy i pierwsi realizatorzy. Przyszła nowa ekipa, która sądziła, że impreza „sama się zrobi”, więcej – część organizatorów uważała, że to oni są najważniejsi, bo przecież bez nich OFTJA się nie odbędzie, a aktora może zastąpić inny aktor.* Patrz: L. Śliwonik (oprac. i red.), *Teatr jednoosobowy*, Warszawa 1986, s. 65-67.



Plakat 2 SFM „Sam na scenie” 2005. Projekt Andrzej Szczepłocki.



Plakat 3 SFM „Sam na scenie” 2006. Projekt Andrzej Szczepłocki.



Plakat 4 SFM „Sam na scenie” 2007. Projekt Zbigniew Suliga.

Teatrów Jednego Aktora, czyli WROSTJA.⁵⁷ W 2002 r. OFTJA powrócił do kolebki.⁵⁸ Dziś WROSTJA składa się z trzech części, co świadczy niewątpliwie o rozwoju festiwalu i niesłabnącym zainteresowaniu tą formą.⁵⁹ Od 2002 r. organizowany jest w Warszawie Ogólnopolski Przegląd Monodramu Współczesnego, a od 2004 Słupski Festiwal Monodramów „Sam na scenie”.



Plakat 1 Słupskiego Festiwalu Monodramów „Sam na scenie” 2004. Projekt Magdalena Franczak.

57 Prowokacyjnie rozpoczęto od numeru XI. Nie konkursowy z założenia festiwal (istniały tylko spontaniczne nagrody wręczane przez widzów oraz nagrody prywatne, ustanawiane przez związane z imprezą rodziny) poszerzono o małe formy teatralne oraz o wieczory kabaretowe. Prezentowali się laureaci z Torunia, Szczecina, Zgorzelca oraz wybitni twórcy, którzy nie mieli potrzeby stawiania w konkursowe szranki. Gdy ranga festiwalu wzrosła, pojawiły się nagrody: Nagroda Publiczności im. Lidii Zamkow i Leszka Herdegena (od 1982), Nagroda Dziennikarzy im. Tadeusz Burzyńskiego (od 1998), Nagroda im. Ireny Rzeszowskiej, (od 2002) XXIV WROSTJA (2000) odbyły się w zmienionej formule. Po raz pierwszy uczestniczyli w nich artyści zagraniczni (Białoruś, Litwa, Niemcy, Rosja, Ukraina). W 2001 r. zrezygnowano z prezentacji teatrów małych form.

58 W listopadzie we Wrocławiu odbył się XXXI OFTJA. Zachowano, wprowadzoną w Toruniu, zasadę oceny. Każdy z piętki jurorów przyznaje indywidualnie jedną nagrodę i musi swą decyzję publicznie uzasadnić. Jeśli trzech jurorów odda głos na ten sam monodram, zdobywa on Grand Prix.

59 Istnieją: Międzynarodowe WROSTJA, OFTJA, a wybrane monodramy prezentowane są na terenie Dolnego Śląska. Do niedawna Festiwal gościł w murach WTL. Od 2008 r. miejscem spotkań są sceny wrocławskiej PWST. W 2006 r., po dziesięciu latach nieobecności, OFTJA zagościł również w Toruniu.

Rodzime produkcje są prezentowane na festiwalach zagranicznych.⁶⁰

Po jednoosobową formę wypowiedzi chętnie sięgają również amatorzy. W 1965 r. Zbigniew Gieniewski – student czwartego roku filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, zrealizował półtoragodzinny spektakl *Konarmia* wg nowel Isaaka E. Babla.⁶¹ Na II OPTJA we Wrocławiu (1967) Wacław Włodarczyk z Koszalina prezentował monodram *Opowiadanie profesora Tutki*. „Za intymność, oryginalność i nastrojowość Kabaretu Jednego Pana” otrzymał wówczas kominiarską nagrodę szczęścia.⁶² Z kolei w 1969 r., podczas finału XV Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, Jan Wojciech Krzyszczak przedstawił spektakl pt. *Chryzostoma Bulwicia podróż do Ciemnogradu* wg poematu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.⁶³ Rosnące zainteresowanie formą obudziło potrzebę konfrontacji także wśród amatorów. Z inicjatywy Mariana Szałeckiego w 1971 r. odbyły się I Ogólnopolskie Spotkania Amatorskich Teatrów Jednego Aktora (OSATJA, Zgorzelec-Pieńsk). Przez kolejne 36 lat miejscem Spotkań był Zgorzelec.

Niegdyś Barbara Henkel pisała: *Nie wozi ze sobą furgonów z dekoracjami. Nie otacza go długi orszak osób towarzyszących. Nie puszcza w ruch wielkiej maszyny technicznej (...)*

60 Zvaigzne, Ryga/Litwa; Vidlunnya, Kijów/Ukraina; International Festival of One Man Shows, Gabrovo/ Bułgaria; Alba-Mono, Korca/Albania; International Festival of One Man Shows, Bitola Fyro/Macedonia; Armmono, Yerevan/Armenia; International One Man Show Festival, Moskwa/Rosja; Best of European Solo Acts, Chicago/USA; Thespiis, Kilonia/Niemcy; Międzynarodowy Festiwal Monospektakli „Ja”, Mińsk/Białoruś.

61 Szerzej o tym, w: L. Śliwonik, (oprac. i red.), *Teatr jednoosobowy*, op. cit., s. 68-69.

62 Szerzej o tym, w: B. Henkel, T. Miłkowski, *Aktor obnażony. Teatr indywidualny*, Warszawa 1986, s. 73.

63 Szerzej o tym, w: *Od recytacji do teatru*, „Teatr Ludowy” 1969, nr 10.

*Jest na ogół bardzo skromny.*⁶⁴ Autorka nie przewidziała, że zaczną rosnąć ambicje, wymagania, a wraz z nimi dekoracje i ekipy techniczne. Obecnie coraz częściej monodramom towarzyszy multimedialna oprawa. Dobrze użyta stanowi walor artystyczny. Jednak, co się zdarza, zbyt duża technika może przyćmić wykonawcę i oddalić to, co najważniejsze – szczególne spotkanie aktora i widza.

Przedstawione tu doświadczenia indywidualności aktorskich, pozwalają na sformułowanie tezy, że monodram jest jednym z najtrudniejszych sprawdzianów dla artystów teatru. Podejmując się wypowiedzi w kształcie tak skondensowanym, pozbawionym oparcia w innych bohaterach dramatu, aktor musi wejść w szczególny kontakt z widzem i uczynić go swoim partnerem. Powinien także zaprezentować znakomity warsztat. Artysta-samotnik – tak często mówi się o entuzjastach monodramu – to medium prowadzące widza w tajniki kolejnych wcieleń. A więc o wyborze tej formy decyduje pasja poszukiwania nowych środków wyrazu, chęć sprawdzenia samego siebie. W sferze interpretacji tekstu, to swoista próba zmierzenia się aktora z literaturą. Czasem błahy tekst dzięki wyobraźni i wrażliwości artysty zyskuje nową jakość. Słowa autora wzmocnione intonacją, rekwizytem, gestem zyskują nowy kontekst. Może być i odwrotnie. Zapewne dlatego gatunek ten budzi tyle emocji twórców, krytyków i publiczności. Monodram jest formą nie wymagającą dużej scenografii, co stwarza szansę łatwego przemieszczania się ze spektaklem. To kolejny motyw sięgania po scenariusz dla jednego aktora.

Z pewnością musi być coś w słowach Lidii Zamkow, skoro powtarzali za nią Tadeusz Burzyński i Lech Śliwonik: *teatr jednego aktora to nie tylko nazwa gatunku, to obszar wyboru. Możesz – i powinienesz – wybrać z tej nazwy*

jedno słowo i ten wybór zadecyduje o wszystkim. Jeśli wybierzesz „teatr” – pójdziesz w stronę inscenizacji, światła, kostiumów i rekwizytów; jeśli to będzie „aktor” – zaczniesz szukać intrygujących zadań, możliwości popisu. Masz przecież jeszcze słowo „jeden” – wybór tego słowa, to wybór osoby, człowieka.⁶⁵

Z tych fragmentarycznych rozważań wynika, że powody, dla których artyści sięgają po tak indywidualną formę wypowiedzi, bywają różne. Niemniej jednak, wyjątkowość spektakli jednoosobowych tkwi w powrocie do źródeł teatru i wyraża się w ocaleniu słowa, niknącego często pośród tak wielu warstw nowoczesnych przedstawień oraz aktora, samotnie stojącego przed widownią, dyskretnie wspomaganego przez światło, dźwięk i oszczędny rekwizyt. Pod powierzchnią tych zalet, kryje się wiele trudności. Chęć ich pokonywania znalazła wśród amatorów nazywanych „rondowcami”, wielu zwolenników. W dalszej części książki postaram się potwierdzić trafność moich spostrzeżeń.

65 L. Śliwonik, *Tylko trzy słowa*, Program 38. WROSTJA, 18-23 XI 2004.



II

POWSTANIE I ROZWÓJ TEATRU „RONDO”

Jednym z fenomenów życia teatralnego, a zarazem motorów jego rozwoju jest istnienie grup niezależnych, ambitnych miłośników. Zazwyczaj traktują oni sztukę jako etap w życiu bądź jako swoisty eksperyment, co nie musi oznaczać, że ustępują talentem tzw. zawodowcom. Teatralna aktywność nie jest dla nich źródłem utrzymania, raczej dopełnia ich życie, wzbogaca ich wewnętrznie. W tym, co amator oferuje odbiorcy, najważniejsza jest prawda, autentyczność, rzetelność i uczciwość wobec widza. Teatr amatorski ma ogromne możliwości, bowiem nie ograniczają go bariery krępujące teatry-instytucje – może podejmować każde ryzyko, ma swobodę w wyborze materiału literackiego i formy wypowiedzi. Krótko mówiąc, może sobie pozwolić na luksus tworzenia tego, co wydaje mu się ciekawe i warte pokazania. Prawdą jest, że teatry amatorskie borykają się z nieustannym brakiem środków finansowych. Przymus ograniczania kosztów realizacji zmusza twórców do poszukiwania „ekonomicznych”, a zarazem niebanalnych rozwiązań. Zatem kłopoty finansowe w pewnym sensie mobilizują do otwartości i pracy nad samodoskonaleniem. Przede wszystkim chodzi o to, by przeżyć artystyczną przygodę i rozwijać myśli wspólne, jednoczące wszystkich członków grupy.

Na poprzedniej stronie:
uczestnicy II International
Open-Air Theatre Work-
shop, Słupsk 8-21 lipca
1990.

Znane są przypadki, kiedy amatorom udawało się skutecznie rywalizować z zawodowcami.⁶⁶ Można wskazać przykłady przekształcania scen amatorskich w zawodowe. Coraz chętniej z amatorami pracują profesjonaliści, znajdując tu nowe możliwości. Najciekawsze jest zaś to, że teatry niezależne przyciągają ludzi uprawiających różne dyscypliny. Z pewnością jest coś niejednoznacznego i żywego w statusie amatora, skoro na łamach „Sceny” w 2004 r. poświęcono tej sprawie miejsce na cykl refleksji – nowych i przypominających wcześniejsze przemyślenia, diagnozy oraz programy.⁶⁷

2.1. Powojenne inicjatywy teatralne w Słupsku – zarys

Przez cały okres powojenny Słupsk był znaczącym ośrodkiem życia teatralnego na Pomorzu Środkowym. Niewątpliwie wynika to z faktu, że już w pierwszych miesiącach po wyzwoleniu ukształtowało się w mieście stosunkowo liczne i bardzo aktywne skupisko

66 Podczas finału IX OFTJA we Wrocławiu (Piwnica Świdnicka, 25 XI-2 XII 1974) zdarzył się precedens. Najwięcej nagród (Nagroda Specjalna Jury, Nagroda Dziennikarzy, Nagroda Teatru Adekwatnego dla „najwybitniejszej indywidualności artystycznej”) otrzymał spektakl *Ludzie*, zaprezentowany poza konkursem przez Krzysztofa Pietrykowskiego, laureata Głównej Nagrody Ogólnopolskich Spotkań Amatorskich Teatrów Jednego Aktora w Zgorzelcu. Patrz: T. Burzyński, *Dwa nurty jednej rzeki*, „Scena” 1975, nr 4, s. 35-37.

67 Patrz: A. C. Leszczyński, *Zawodowiec, amator...*, „Scena” 2004, nr 2, s. 23-24; *Amatorszczyzna* (red.), „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 2, s. 195-198, przedruk w „Scenie” 2004, nr 3, s. 24-25; B. Litwiniec, *Perspektywy ochotnika*, „Scena” 2004, nr 3, s. 25-26; K. Braun, *Amatorstwo w sztuce*, „Scena” 2004, nr 4/5, s. 16-17; K. Czyżewski, *Etos amatora*, „Scena” 2004, nr 4/5, s. 18-22; L. Śliwonik, *Życie teatralne – próba prognozy albo: zmiana statusu amatora*, „Scena” 2004, nr 6, s. 28-30 i 2005, nr 1, s. 24-26.

inteligencji, podejmujące wielorakie inicjatywy kulturalne. Nie należy zapominać, że tuż po zakończeniu II wojny światowej miasto zamieszkiwała przede wszystkim ludność napływowa. Wielką część stanowili przesiedleńcy z terenów, które po 1945 r. weszły w skład ZSRR, imigranci z Niemiec i Francji oraz przybysze z różnych stron Polski, natomiast autochtonów w Słupsku prawie nie było. Niejednolitość mieszkańców pod względem miejsca pochodzenia i wychowania, zapatrywań politycznych, tradycji kulturowych, statusu społecznego oraz stopnia rozwoju cywilizacyjnego musiała rzutować na ich współżycie w obrębie jednego miasta. Przy tak wielu różnicach kultura, jak się wydaje, była elementem integrującym. Taka teza znajduje potwierdzenie w opracowaniach naukowych dotyczących historii Słupska. Badacze ustalili, że lata powojenne miały nie tylko pod znakiem odbudowy miasta i gospodarki miejskiej, ale także charakterystycznego, dynamicznego rozwoju różnorodnych inicjatyw kulturalnych.⁶⁸

Już w lipcu 1945 r. działalność rozpoczął Teatr Polski. Zespół aktorski pierwszej w mieście placówki kulturalnej stanowili amatorzy a lekki repertuar przyciągał widzów. Jesienią 1946 r. Teatr przejęli aktorzy zawodowi przybyli ze Szczecina. Placówka działała odtąd pod nazwą Teatr Miejski. Niestety z powodu trudności finansowych i niedowładu organizacyjnego w roku 1947 została rozwiązana.⁶⁹

Szybko pojawiła się grupa zapaleńców marząca o zorganizowaniu stale działającego amatorskiego zespołu teatralnego i powołała do życia Towarzystwo Miłośników Sceny (XI 1947). W latach 1947-1949 zespół ten wystawił 5 sztuk. W uznaniu zasług Towarzystwa,

68 Szerzej o tym w: J. Lindmajer, T. Machura, J. Spors, B. Wachowiak (red.), *Dzieje Słupska*, Słupsk 1986, s. 291-343 oraz w: S. Gierszewski (red.), *Historia Słupska*, Poznań 1981, s. 453-455.

69 Patrz: J. Lindmajer, T. Machura, J. Spors, B. Wachowiak (red.), *Dzieje Słupska*, op. cit., s. 340.

Zarząd Miejski przekazał mu w marcu 1949 r. budynek teatralny przy ul. Jagiełły. Przedłużający się remont nie przeszkadzał w przygotowywaniu kolejnych premier. Kres działalności Miłośników Sceny przyszedł w roku 1955.⁷⁰ Siedzibę oraz całe mienie Towarzystwa decyzyjną władz miejskich przejął Powiatowy Dom Kultury (PDK) powołany do życia w 1953 r. Placówka bardzo szybko stała się centrum amatorskiego ruchu teatralnego. Działała tutaj bardzo aktywna grupa recytatorów, zespół estradowy, a także grupy teatralne: „Teatr Ulicy” i „Teatr Propozycji”.

13 grudnia 1958 r. w mieście rozpoczęła działalność filia Bałtyckiego Teatru Dramatycznego z Koszalina, co otworzyło nowy rozdział w historii instytucjonalnej sceny w Słupsku. Wystawiono wówczas dramat Romana Brandstaettera pt. *Przemysław II*. Teatr umocnił swoją pozycję po tym, jak siedem lat później otrzymał nowy gmach z salą widowiskową na 370 miejsc. Wcześniej – 1 września 1956 r. w Słupsku rozpoczął działalność Państwowy Teatr Lalki „Tęcza”, założony w roku 1946 w Tuchomiu, przez Państwa Elżbietę i Tadeusza Czaplińskich.⁷¹ Zatem u progu lat 60. można mówić o ożywionym życiu teatralnym w grodzie nad Słupią.

70 S. Gierszewski (red.), *Historia Słupska*, op. cit., 514. Por. J. Lindmajer, T. Machura, J. Spors, B. Wachowiak (red.), *Dzieje Słupska*, op. cit., s. 373.

71 J. Dąbrowa-Januszewski, *Pomorski jubileusz „Tęczy”*, w: tegoż, *Z notatnika kaszubskiego*, Słupsk 1988, s. 57-59.

2.2. Teatr Dialogu i Poezji „Rondo” – narodziny, pierwsze próby jednoosobowe



Karmazynowe rymy, 1966
- okładka programu.
Projekt Stefan Morawski.



Próba spektaklu *Się kochamy*. Od lewej: Włodzimierz Kwiecień, Longina Czempisz, Ryszard Wrzaszcz.

Na przełomie 1965/66 r. przy PDK powstał zespół pod nazwą Teatr Dialogu i Poezji „Rondo”.⁷² Grupa działała pod kierownictwem Adama Golińskiego – nauczyciela polonisty, poety, autora scenariuszy, dziennikarza – a jej trzon stanowili: Longina Czempisz, Janina Klimek, Włodzimierz Kwiecień, Marek Pawlak, Ryszard Wrzaszcz. W tym składzie zrealizowano pierwsze programy – *Karmazynowe rymy* wg utworów Jana Lechońa⁷³ (premiera 22 stycznia 1966) i *Temat w dwóch wariacjach* (premiera 15 marca 1966). Wkrótce do zespołu dołączyli: Stanisław Ćwik, Teresa Grys, Marian Marcinkowski, Bogusława Skomoroko, Anna Szymańska. Powstały spektakle: *Się kochamy* (1966), *Epos człowieczy* wg Władimira Majakowskiego⁷⁴ (1967), *Opisanie człowie-*

⁷² PDK mieścił się niezmiennie przy ul. Jagielly. Początkowo teatr nazywano Teatrem Poezji PDK, lub „Teatrem Propozycji”. Powszechne było przekonanie, że budynek zostanie rozebrany, a na jego miejscu powstanie rondo; ponadto marzeniem młodych twórców było objechać z teatrem cały świat dookoła – stąd nazwa „Rondo”. Ostatecznie w miejscu zburzonego teatru rondo nie powstało. Dziś znajduje się tam park z pomnikami Ludwika Zamenhofa i Karola Szymanowskiego. Pod egidą „Ronda” działał teatrzyk radiowo-kabaretowy „Mątwa”, dla którego teksty pisał Adam Goliński, zaś muzykę Ryszard Szutta. Cyklicznymi nagraniami w Radio Koszalin z udziałem „rondowców”, zajmował się Takis Grancaris. Rozmowa z T. Grys, zapis na MP 4 z dn. 14 I 2008, archiwum własne; *Kronika PDK*, Słupsk 1965, archiwum SOK.

⁷³ Muzyka Barbara Zielińska, scenografia Hanna Knihinicka, reżyseria Adam Goliński. Spektakl miał 3 prezentacje. Patrz program: *J. Lechoń, Karmazynowe rymy*, Teatr „Dialogu i Poezji” PDK, Słupsk 1966, archiwum Teatru „Rondo”.

⁷⁴ Reżyseria i opracowanie muzyczne Adam Goliński, scenografia Stefan Morawski. Przedstawienie zostało zakwalifikowane do wojewódzkich eliminacji III Festiwalu Amatorskich Teatrów Poezji. Przegląd powiatowy odbył się 14 maja 1967 r. w Słupsku. Patrz: *Kronika PDK*, Słupsk 1967, archiwum SOK.

ka wg Tadeusza Kubiaka⁷⁵ (1968) oraz wieczory poezji Siergieja Jesienina (maj 1966), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (październik 1966) i innych. Z zespołem współpracowali: Stefan Morawski, plastyk PDK oraz Ryszard Szutta muzyk pracujący w Wojewódzkim Domu Kultury w Koszalinie.

„Rondowcy” z powodzeniem brali udział w kolejnych edycjach Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego (OKR) i pracowali nad samodzielnymi recitalami poetyckimi. Teatr cieszył się dużym powodzeniem, jednak po wyjeździe Adama Golińskiego (1969) młodzi aktorzy zdani zostali na własne siły. W kwietniu 1969 r. pod okiem Zbigniewa Pożogi, przygotowali jeszcze program kabaretowy pt. *Słońce ogłasza dwunastą*. Po kilkumiesięcznej przerwie zespół wznowił działalność pod kierownictwem Bronisława Markiewicza (1970–1971), do żadnej premiery jednak nie doszło. Ostatnią realizacją grupy był montaż poezji Cypriana Kamila Norwida zatytułowany *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, w reżyserii i z udziałem Antoniego Franczaka (premiera 2 kwietnia 1970).

Nie ulega wątpliwości, że kilkuletni przystanek Adama Golińskiego na trasie Toruń-Słupsk-Koszalin-Bydgoszcz przyczynił się do powstania zespołu, który miał dla miasta ogromne znaczenie kulturotwórcze.⁷⁶ Jego członkowie, głównie nauczyciele, przez lata organizowali i prowadzili większość imprez okolicznościowych, niektórzy na stałe związali się z teatrem. Pod okiem Adama Golińskiego „rondowcy” zrealizowali



Stefan Morawski.

75 Premiera odbyła się 30 maja w Sali Rycerskiej Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

76 Adam Goliński pochodził z Torunia. Tam skończył filologię polską. Ze Słupska przeniósł się do Koszalina, gdzie zajął się dziennikarstwem. Potem wraz z żoną osiadł w Bydgoszczy. Zmarł w 2003 r. Rozmowa z S. Ćwikiem, zapis na MP 4 z dn. 15 I 2008, archiwum własne.



Teresa Gryś.

Próba spektaklu *Bajka o żołnierzu i śmierci* (PTL „Tęcza”, 1978). Od lewej: Zofia Miklińska, Teresa Gryś.

pierwsze w Słupsku przedstawienia w poetyce teatru jednego aktora.

Teresa Gryś zaprezentowała *Listy miłosne* Marianny d'Alcoforado (1968). To blisko 45-minutowy spektakl prezentowany kilka razy w Słupsku oraz na terenie ówczesnego woj. koszalińskiego. Skromna scenografia

Stefana Morawskiego, przedstawiała pokój wyposażony w stół, krzesło i świecę. Aktorka w ciemnym kostiumie wcieliła się



w postać zakonnicy zakochanej w marynarzu. Choć Teresa Gryś nie kontynuowała przygody z teatrem jednego aktora, to na bisko 15 lat związała się z Państwowym Teatrem Lalki „Tęcza” w Słupsku. W 1970 r. została jego adeptką, a w 1976, po zdaniu egzaminu eksternistycznego przed Państwową Komisją Egzaminacyjną we Wrocławiu, aktorką. Zagrała w 23 spektaklach, kreując przy tym ponad 35 ról.⁷⁷

Stanisław Ćwik zrealizował monodram *Ile*



Stanisław Ćwik w monodramie *Ile szczęścia*.

szczęścia według piętnastu utworów Siergieja Jesienina (1969). Spektakl prezentowany był na scenie tylko jeden raz. Jego bohaterem był klient baru. Co ciekawe, Ćwik na dobre zainteresował się monodramem po rozstaniu z Adamem Golińskim i z „Rondem”.⁷⁸

⁷⁷ Akta osobowe oraz archiwum PTL „Tęcza” w Słupsku.

⁷⁸ Stanisław Ćwik realizował recitale poetyckie, prowadził teatr szkolny, zespoły wojskowe w Klubie Garnizonowym oraz teatr przy Spółdzielni „Czyn”. Dziś jest emerytowanym nauczycielem.

Pierwsza informacja o teatrze jednoosobowym Ćwika pojawiła się w czasopiśmie „Scena” po II OSA-TJA (Zgorzelec-Pieńsk, 23-26 IX 1972). Tadeusz Burzyński pisał, że wykonawca monodramu *Hiob* wg Marka Skwarnickiego wyróżnia się: *ciekanymi poszukiwaniami formalnymi w tworzeniu postaci, nastroju i sytuacji psychicznej bohatera*.⁷⁹ Monodram podejmował problem inności, wyobcowania oraz tolerancji, a jego twórcę uznano za dobrze zapowiadającego się debiutanta w teatrze jednego aktora. Trzy lata później, podczas V OSATJA (Zgorzelec, 2-5 X 1975) Stanisław Ćwik zaprezentował monodram *Posłuchajcie Ludkowie*. Do opowiedzenia historii z noweli Honorego de Balzaca o człowieku, który łodzią opłynął świat, a przy tym wiele przeżył i przemyślał, posłużył się postacią kramarza z opowiadania Edwarda Koziela. Z wielkiego pudła aktor wydobywał rekwizyty (m.in.: bidon, gazety, sznur), którym nadawał różnorodne znaczenie. Śpiewał i grał na akordeonie. Monodram, oparty na zaskakująco zestawionych tekstach, miał uwrażliwić widza na fundamentalne problemy moralne. Balzakovska przypowieść o ludziach małej i wielkiej wiary, przyniosła Ćwikowi pierwszą nagrodę przeglądu, nominację do X OFTJA (Wrocław, 17-23 XI 1975) oraz pochlebne recenzje. *To mądry, przemyślany spektakl, zrealizowany sprawnie i pomysłowo* – pisał Tadeusz Burzyński.⁸⁰ Po raz ostatni Stanisław Ćwik pojechał do Zgorzelca na VII OSATJA (13-17 X 1977). W programie Przeglądu obok jego nazwiska pojawiła się nazwa – Teatr Jednego Aktora „Ostatni”.⁸¹ Zaprezentował filozoficzno-polityczny monodram pt. *Karzeł* wg Para Lagerkvista. Spektakl przeszedł jednak bez echa i doczekał się tylko dwóch prezentacji. Niespełna rok

79 T. Burzyński, *Zgorzeleckie Spotkania Teatrów Jednego Aktora*, „Scena” 1973, nr 1, s. 21.

80 T. Burzyński, *V OSATJA w Zgorzeln*, „Scena” 1976, nr 1, s. 15.

81 Dotąd uczestniczył w OSATJA, jako Teatr Jednego Aktora przy PDK.

Stanisław Ćwik
w monodramie
Hiob.

Po prawej: dy-
plom udziału
w II OSATJA
(*Hiob*).



DYPLOM

Dla Stanisława Ćwika

za udział

w II OGÓLNOPOLSKIM SPOTKANIU
AMATORSKICH TEATRÓW JEDNEGO AKTORA

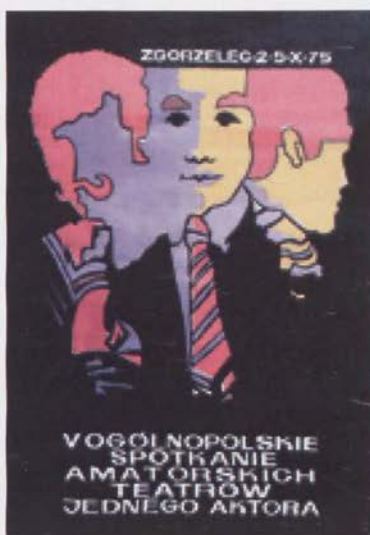
ZA KOMITET ORGANIZACYJNY

Zgorzelec-Pielich-23-26.01.1972 r.



Stanisław Ćwik
w monodramie
*Posuchajcie ludko-
wie*.

Po prawej: pla-
kat V OSATJA.



Stanisław Ćwik
w monodramie
Karzeł.

Po prawej: plakat
VII OSATJA.



później artysta przygotował spektakl *Peki* wg Jerzego Afanasjewa i Emila Zegadłowicza, który zaprezentował jeden raz, podczas III Festiwalu Artystycznego Nauczycieli „FAN '78” w Lesznie. Zajął I miejsce w kategorii „wykonawczej”.

Stanisław Ćwik był samotnikiem. Nie interesował się dokonaniem kolegów, właściwie nie oglądał innych. Raczej izolował się od ludzi, niż zabiegał o ich względy. Należy odnotować jego nabożny wręcz stosunek do literatury oraz gotowość do poszukiwania zaskakujących rozwiązań. Pracował nad formą i nad zgłębianiem myśli kryjących się w słowach i między słowami. Spektakle wypełniał muzyką, śpiewem oraz rekwizytami, spełniającymi różne funkcje. I choć nad każdym monodramem pracował ok. dwóch lat, to nigdy nie uznawał danego efektu za ostateczny.⁸² Jego prezentacje trwały zazwyczaj nieco ponad godzinę. Żadna nie doczekała się więcej niż 4 wystawień.



Dyplom Festiwalu FAN, 1978.

2.3. Od Teatru Poezji i Dialogu do Ośrodka Teatralnego

Współpraca z „rondowcami” w 1970 r. była dla Antoniego Franczaka na tyle interesująca, że postanowił zrealizować drugie przedstawienie według utworów ulubionego poety – Cypriana Kamila Norwida. Niestety, przed końcem roku zespół rozpadł się. Niebawem jednak w otoczeniu Franczaka pojawili się licealiści. Tak pierwsze spotkanie wspomina Ryszard Hetnarowicz: *W dniach 4-5 marca 1972 r. odbywały się eliminacje miejskie i powiatowe XVIII OKR. Po wręczeniu nagród podszedł do mnie pan Franczak i poprosił o spotkanie w sprawie przygotowania spektaklu. Zapytał także, czy nie mam koleżanek, kole-*

82 Rozmowa z S. Ćwikiem, op. cit.

*gów, którzy chcieliby się spotkać w Powiatowym Domu Kultury i porozmawiać.*⁸³ Wkrótce Franczak rozpoczął współpracę z Ryszardem Hetnarowiczem, Zenonem Czapskim, Maciejem Fidererem, Jerzym Karnickim i Krystyną Trojanowską – uczniami słupskich szkół średnich. Rozdał scenariusze, w które wpiął białe karty. Aktorzy – oprócz przeczytania scenariusza – byli zobowiązani do dokładnego poznania życia i twórczości autora. Kartki natomiast służyły do robienia notatek, stawiania pytań, zapisywania cytatów, wątpliwości i literatury źródłowej. Uczyło to młodych ludzi analizy tekstu.⁸⁴ Warsztatowe zapiski były początkiem kształtowania metody pracy z aktorem. Stąd być może wywodzi się przyjęta później zasada współtworzenia spektaklu przez wszystkich członków zespołu.

Kto chce pić z karafki, wystarczy przechylić szyjkę, ale kto chce pić ze źródła, musi pochylić czoła – te słowa Cypriana Norwida⁸⁵ stały się pierwszym przykazaniem dla nowego zespołu, który przyjął nieco zmienioną nazwę – Teatr Poezji i Dialogu „Rondo”. Na czele, jako główny pomysłodawca artystycznego kształtu, stanął Antoni Franczak („Tosiek”). Mówiono o nim: *arcyciekany człowiek, na pierwszy rzut oka – nieprzeparty mur obojętności i skrytości; ożywia się jedynie w czasie rozmów o sprawach teatru i sztuki*

83 Rozmowa z R. Hetnarowiczem, zapis na MP 4 z dn. 30 III 2007, archiwum własne. Ryszard Hetnarowicz zajął III miejsce. Recytował wiersz Tadeusza Różewicza i fragment prozy poetyckiej Cypriana Norwida. Do konkursu przygotowała go polonistka I LO przy ul. Bieruta, dziś Szarych Szeregów – Halina Sznigir.

84 Patrz: J. Lissowski, *Od ekonomiki transportu morskiego do... reżyserii teatralnej*, „Razem” 1977, nr 19.

85 Ów fragment był wielokrotnie cytowany przez członków Teatru w wydawnictwach i wywiadach. W rzeczywistości brzmi on: *Z karafki napić się można, uściśnawszy ją za szyjkę i przechyliwszy ku ustom, ale kto ze źródła pije, musi ukłekać i pochylić czoła*. C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. W sześciu publicznych posiedzeniach*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971-1976, t. 6, s. 424.

w ogóle.⁸⁶ Po autora *Kleopatry* i *Pierścienia wielkiej damy* sięgnął nieprzypadkowo. Irytował go fakt, że znakomity poeta, podejmujący ważką i ciągle aktualną problematykę społeczną, posługujący się przy tym oryginalnym językiem i metaforą, jest tak mało znany i uchodzi powszechnie za twórcę wyjątkowo trudnego w odbiorze. Chciał również prześledzić mechanizm funkcjonowania poezji na scenie dramatycznej, w warunkach inscenizacji typowej dla sztuk teatralnych. Członkowie zespołu mieli już za sobą pierwsze doświadczenia sceniczne. Trojanowska była recytatorką, zaś Hetnarowicz, Karnicki i Czapski działali jako „Grupa Nieprofesjonalna” w kawiarni artystycznej „Pod rybka”.⁸⁷ Hetnarowicz prezentował własne teksty, Karnicki występował w samodzielnie przygotowanym monodramie *Mniej wari* wg Stanisława Grochowiaka.⁸⁸ Bywalcy kawiarni uczestniczyli w wieczorach poetyckich, a przyszli „rondowcy” doskonalili warsztat.

Intensywna praca i pełne zrozumienie koncepcji Franczaka przyniosły rychły skutek: już na początku kwietnia, w sali PDK, odbyła się premiera spektaklu *Tu kolumbowe miałem stanowisko*.⁸⁹ W lokalnej prasie odnotowano: *Premiera wypadła bardzo ciekawie. Poza nielicznymi „wprawkami” reżysersko-aktorskimi – stanowiła (...) zapoczątkowanie zupełnie nowego nurtu w odtwórstwie scenicznym teatru amatorskiego*.⁹⁰ Debiut „rondowców” można uznać

86 J. Lissowski, *Teatr spontaniczny*, „Gryf” 1983, nr 4, s. 22.

87 Kawiarnia mieściła się w piwnicy przy ul. Filmowej 2, pod sklepem rybnym – stąd nazwa.

88 *Sukcesy „Ronda”*, „Głos Koszaliński”, 28 XII 1972, archiwum J. Karnickiego.

89 W tej samej sali, w strukturze PDK, mieściło się również Kino „Relax”. Spektakl powstał w oparciu o poezję Cypriana Norwida i teksty krytyczne Teofila Lenartowicza, Jana Koźmiana, Zygmunta Krasińskiego, Juliana Klaczki.

90 J. Lissowski, *Teatr spontaniczny*, op. cit., s. 23. Po kilku prezentacjach Krystynę Trojanowską zastąpiła Anna Bilińska.



Zaproszenie na pierwszy spektakl Teatru Poezji i Dialogu „Rondo”. Projekt Stefan Morawski.



Paroksyzm powrotu. U góry od lewej: Zenon Czapski, Jerzy Karnicki, Krystyna Trojanowska, Marek Sosnowski. Poniżej od lewej: Jerzy Karnicki, Zbigniew Szkudlarek, Marek Sosnowski, Krystyna Trojanowska, siedzi Zenon Czapski.

52

za udany, tym bardziej, że spektakl zdobył I nagrodę na Wojewódzkim Przeglądzie Teatrów Poezji w Polanowie (1972) oraz nominację na Przegląd Teatrów Amatorskich do Kołobrzegu. Tam również grupa odniosła sukces (I nagroda). Przedstawienie było prezentowane kilkanaście razy, w różnych miejscowościach województwa koszalińskiego.

Do zespołu dołączają: Maciej Dzierżawski, Teresa Grabarczyk, Andrzej Guziński, Zbigniew Moskał, Marek Sosnowski, Zbigniew Szkudlarek, Wiesław Tęśny⁹¹ – również uczniowie śluskich szkół. Powstaje montaż poetycki pt. *Sydonia* wg poematu historycznego Stanisława Misakowskiego (1972).⁹² Trzeba iść za ciosem – postanawia lider grupy. Próbuje przenieść na scenę poezję Bogdana Chorażuka z nadzieją, że uda się kształtować własną, oryginalną poetykę oraz skryształizować wyraz artystyczny teatru. Powstaje spektakl *Paroksyzm powrotu* (1973), którym zespół zjednuje sobie sympatię publiczności i krytyki. Zdobywają pół tuzina nagród. Dopracowują się też w miarę jasno sprecyzowanej formuły scenicznej, polegającej na maksymalnej

kondensacji poszczególnych elementów przekazu dramaturgicznego, na wyeliminowaniu każdego elementu

91 Jako uczeń Technikum Drzewnego przygotowywał programy recytatorskie pod opieką Stanisława Ćwika.

92 To okolicznościowe zdarzenie, z udziałem Hetnarowicza, Karnickiego i Trojanowskiej, prezentowano w miejskiej bibliotece 3-4 razy.

ruchu, gestu, refleksu mimicznego na twarzy aktora, który nie byłby znaczący, nie wynikał z wymogów sytuacji i nie odgrywał istotnej roli przy odbiorze sztuki. Podobne metody pracy zastosowano w przygotowaniu kolejnych premier: *Juvenilia* wg Witkacego (1973/74), *Tęczowe aureole* wg Andrzeja Bursy (1974), *Róża wiatrów* wg Ireneusza Iredyńskiego (1975), *Ze snu sen* wg Juliusza Słowackiego (1975). Aktorzy pracowali też nad małymi formami teatralnymi. Intensywne próby i pouczające lektury spowodowały, że ukształtował się zwarty i wyrównany pod względem artystycznym zespół, przygotowany do pracy nad różnorodnymi przedsięwzięciami, a nagrody Ryszarda Hetnarowicza i Jerzego Karnickiego, za najlepsze debiuty na przeglądzie zgorzeleckim, stały się ważnymi epizodami w historii „Ronda”.

Teatr poezji – forma świadomie wybrana przez „rondowców” – miał w amatorskim ruchu teatralnym bogatą tradycję i ważne dokonania. Źródłem inspiracji był niewątpliwie Teatr Rapsodyczny założony przez Mieczysława Kotlarczyka w 1941 r., a miejscem narodzin – istniejący od 1953 r. Ogólnopolski Konkurs Recytatorski, w którego ramach odbyły się pierwsze festiwale teatrów poezji. Forma ta była szeroko uprawiana także przez teatry studenckie, które nadały jej nowy wymiar. Poezja, dzięki swej wieloznaczności, rozbudzała wyobraźnię, motywowała do poszukiwania twórczych rozwiązań, ale także stwarzała możliwość przekazania treści „nieoficjalnych” i omijania cenzury. Twórczość tamtego okresu była wyrazem buntu przeciwko codzienności i miała charakter społeczno-polityczny.⁹³ Słupska grupa mieściła się w tym nurcie, chociaż nie uczestniczyła



Zaproszenie na spektakl *Tęczowe aureole*. Projekt Stefan Morawski.



Dyplom dla Antoniego Franczaka za scenariusz i reżyserię *Róża wiatrów*. Białogard 1975.

93 O ruchu teatrów studenckich czytaj m.in. w: B. Litwiniec, *Teatr młody – teatr otwarty*, Wrocław 1978; T. Nyczek, *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975*, Kraków 1980; K. Puzyra, *Półmrok*, Warszawa 1982; A. Jawłowska, *Wielej niż teatr*, Warszawa 1988; Patrz też: L. Śliwonik, *...oto pisze się historię*, „Scena” 1998, nr XI-XII.

Róża wiatrów. Od lewej:
Maciej Dzierżawski,
Teresa Grabarczyk.

w najważniejszych przeglądach teatrów studenckich. Po pierwsze – „Rondo” nie było teatrem studenckim. Po drugie – w tym okresie nie grywali zbyt często, albowiem Franczaka bardziej interesował proces tworczy niż prezentacja spektakli. Scenariusze zazwyczaj pisał „Tosiek”. Elementy takie jak rekwizyty,



Róża wiatrów. Od lewej:
Jerzy Karnicki, Marek Sosnowski, Maciej Dzierżawski, Zenon Czapski, Teresa Grabarczyk.

scenografia, dźwięk, dopracowywano wspólnie podczas prób. Po latach, w wywiadzie dla Jerzego Lissowskiego, reżyser dał syntezę swojej metody: *Nie planujemy ich na papierze przed rozpoczęciem prób, by potem wtłoczyć w nie aktora i tym samym oddalić osobisty jego stosunek do źródła. Staramy się, aby elementy teatru powstawały jednocześnie, wpływając na siebie w procesie*

*integralnego tworzenia. Nowy gest aktora zmusza do odrzucenia lub zniekształcenia rekwizytu starannie obmyślanego na poprzednich próbach, a nowy kształt rekwizytu zmienia sposób działania aktora. Rekwizyt stapia się z aktorem w monolit. Bez aktora nie ma w zasadzie teatru. Jego głos w decyzjach jest ważny. Jak napisać na scenie scenariusz, czyli osiągnąć zespolową jedność wyobraźni, a przy tym „różnić się pięknie???”⁹⁴ Zatem Franczak traktował swych podopiecznych jak równo-
94 J. Lissowski, *Od ekonomiki transportu morskiego do... reżyserii teatralnej*, op. cit.*

rzędnych partnerów. Bywało, że po kilku miesiącach pracy rezygnowali z prezentacji scenicznej, gdyż tekst przerastał umiejętności wykonawców.⁹⁵ Nie był to jednak czas zmarnowany. Walka z twórczym literackim, próba przełożenia go na język sceny wzbogaciły wewnętrzne doświadczenia. I oto niespodziewanie przychodził ten moment, kiedy jeden trafny gest lub w ten, a nie inny sposób wyśpiewane słowo, okazywało się odkryciem zasady spektaklu. Odkryć dokonywali czasem w trakcie żmudnych ćwiczeń usprawniających aktora, które nazywali warsztatami. Podstawą poszukiwań najbardziej trafnych środków artystycznego wyrazu było dążenie do bliskiego poznania autora.

Uformował się zespół – pomimo rotacji członków, pomimo ich ograniczeń czasowych, a nawet wyjazdu ze Słupska w związku z podjęciem studiów. Wspólna, intensywna praca dawała wiele satysfakcji i skłaniała do pokonywania życiowych przeszkód. Niektórzy docierali na cotygodniowe próby z różnych ośrodków akademickich. Ryszard Hetnarowicz z Gdańska, gdzie studiował filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim, Jerzy Karnicki z Koszalina, gdzie studiował mechanikę na Politechnice. Inni, jak choćby Wiesław Tęсны, absolwent Technikum Drzewnego prowadzący gospodarstwo rolne, przez lata dojeżdżał rowerem z oddalonej o kilkanaście kilometrów od Słupska wioski. Zespół zdobył szerokie uznanie, gdyż jako grupa amatorska prezentował ciekawe spektakle tzw. dramaturgii faktu.⁹⁶

O „Rondzie” mówiono – teatr nietypowy, specyficzny – a myślano: oto zaprzyjaźnieni i bardzo zżyci ze sobą ludzie, postanowili stworzyć teatr, w którym każde działanie będzie w zgodzie z ich aktualnym stanem emocjonalnym, każda propozycja wynikiem głębokich

95 Tak było m.in. z inscenizacją dramatu *Most* Jerzego Szaniawskiego (1973).

96 W. Trzcńska, „Rondo” szuka swego miejsca, „Głos Pomorza”, 10 IX 1977.

przemyśleń. Bywało, że pracowali w domu Franczaka, który zajmował mieszkanie w Wojewódzkim Domu Kultury.⁹⁷ Można powiedzieć, że w tym czasie, „rondowcy” tworzyli wielką artystyczną rodzinę. Ten okres, we wspomnieniach członków grupy, przywoływany jest najczęściej. Teatr to była pasja, sposób na życie, przyjaźń, przełamanie stereotypów codzienności.

Taki teatr znajdował sobie odbiorców i naśladowców. Na Pomorzu Środkowym istniało w tym czasie kilka grup, których działalność wywodziła się właśnie z rozsmakowania w tworzonym przez „rondowców” stylu. Ciągnęli do nich także ludzie, zafascynowani ich świeżością, bezpretensjonalnością oraz odwagą podejmowania rzeczy trudnych. Pewnie z tego powodu współpracą z „Rondem” zainteresował się Stanisław Miedziewski, absolwent łódzkiej filmówki.

Antoni Franczak i Stanisław Miedziewski po raz pierwszy spotkali się podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Poezji i Publicystycznych w Płocku (13-16 II 1975).⁹⁸ Poznali się na tyle, że Franczak miał powiedzieć do Miedziewskiego: *Pan mi się bardzo podoba,*

97 Z. Chomicz, *Wokół ronda*, „Razem” 1977, nr 19.

98 W jury festiwalu zasiadali m.in.: Irena Jun, Marian Grześczak, Krzysztof Jasiński, Jan Skotnicki, Lech Śliwonik. „Rondowcy” prezentowali spektakl *Tęczowe aureole*, który otrzymał nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za „poszukiwanie teatralnego kształtu poezji Bursy”. Studencki Teatr „Parady” z Białegostoku, prowadzony przez Miedziewskiego, prezentował spektakl *Słowo o Jakubie Szeli* wg Bruno Jasieńskiego – I nagroda oraz nagroda dla reżysera za całokształt twórczości (założył i prowadził w Olecku Teatr Poezji „Meluzyna”, który prezentował na festiwalu przedstawienie *Kopernik* wg poematu *Astrolabium z lipowego drzewa* oraz powieści Irvinga Stone *Kamień i cierpienie*). Zdaniem niektórych obserwatorów spektakl „rondowców” w niczym nie ustępował zdobywcom głównej nagrody, wręcz przeciwnie. Świadczą o tym słowa: *To, co zaprezentował Słupsk wydaje się ciekawsze, bo jest rezultatem autentycznych poszukiwań teatralnych. A przecież przyjęcie nazwy teatru – nawet teatru poezji – do czegoś zobowiązuje. Szerzej o tym, w: B. Ciecierska, Co robić z poezją*, „Tygodnik Demokratyczny” 1975, nr 10.

co oczywiście odnosiło się do poetyki teatru. Kolejne spotkanie miało miejsce na I Ogólnopolskich Warsztatach Teatralnych Przyjaźni w Koninie (1975), gdzie Miedziewski prowadził jedną z grup warsztatowych.⁹⁹ Pod koniec roku Stanisław Miedziewski napisał „oficjalny” list do Antoniego Franczaka – kierownika Działu Społecznego Uczestnictwa w Kulturze śląskiego Wojewódzkiego Domu Kultury, a zarazem szefa Teatru Poezji i Dialogu „Rondo”. Wkrótce przyjechał z wizytą, a z dniem 1 stycznia 1976 r. rozpoczął pracę, jako instruktor teatralny WDK.¹⁰⁰

Pierwszą pracą Stanisława Miedziewskiego z grupą „rondowców”, która powiększyła się o kolejne osoby (Jolantę Drzewiecką, Marka Huczyka, Renatę Iglińską, Ewę Kasprzyk, Emanuela Krausa, Annę Małek, Jadwigę Wszolek), był spektakl *Przebrana cnota, albo rzecz o wolności*. Ideą przedstawienia były rozważania o imperializmie sowieckim i o wolności człowieka w sztuce. Na scenariusz złożyły się teksty Jewgienija Jewtuszenki (m.in. poemat *Rozstrzelana Statua Wolności*, przekł. Regina Franczak) i poetów amerykańskich. Przedstawienie, w dużej mierze oparte na ruchu i pantomimie, przyniosło II nagrodę festiwalu konińskiego w 1976 r., a sam zespół uznał je za najlepsze w dziesięcioleciu istnienia teatru. Sukces w Koninie zaowocował zaproszeniem na III Międzynarodowy Festiwal Teatrów Amatorskich im. Istvana Horvatha do Kazincbarcika (Węgry). Wracając z nagrodą,¹⁰¹ Dzięki temu Franczak reprezentuje Polskę na międzynarodowych warsztatach teatralnych w Finlandii. Nowe kontakty oraz jakość „rondowych”



Okładka programu *Przebranej cnoty...* Projekt Stefan Morawski.

⁹⁹ Warsztaty organizowało Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (TPPR) i Towarzystwo Kultury Teatralnej (TKT).

¹⁰⁰ Wraz ze zmianą na mapie administracyjnej kraju PDK przekształcono w Wojewódzki Dom Kultury (1975).

¹⁰¹ W 1977 r. zespół wystąpił jeszcze podczas II Nadbałtyckiej Wiosny Esperanckiej w Mielnie. Tłumaczenia scenariusza spektaklu na esperanto dokonał Andrzej Pektyn.

Przebrana cnota... - scena zbiorowa. Na pierwszym planie Teresa Grabarczyk.

propozycji przesądziły o późniejszych wyjazdach (Czechosłowacja Portugalia i Austria) z kolejnymi produkcjami (etiuda *Chleb*, później także widowiska plenerowe).

Od tego momentu skład osobowy „Ronda” stał się trwały: Stanisław Miedziewski i Antoni Franczak będą przez

najbliższe lata pracować we dwójkę. Miedziewski jako reżyser, Franczak jako kierownik i animator zespołu. Sposób pracy uległ pewnym zmianom, ale było równie dynamicznie, ciekawie i pouczająco. Coraz częściej inspiracji poszukiwali w malarstwie.



Stanisław Miedziewski reżyseruje m.in.: *II i III część Dziadów*¹⁰² (1977), *Światło dzienne* wg trzech poematów Czesława Miłosza¹⁰³ (1981), *Wieczór wielkopolski* wg Stanisława Czernika. Sposób pracy z grupą oraz swój stosunek do słowa reżyser



Przebrana cnota... - scena zbiorowa. W pierwszym rzędzie od lewej: Marek Huczyk, Teresa Grabarczyk, Jerzy Karnicki, Zbigniew Szkudlarek, Jadwiga Wszolek, Krystyna Trojanowska.

102 W przedstawieniu grali: Hetnarowicz, Karnicki, Kasprzyk, Kraus, Sosnowski, Wszolek oraz Dariusz Ławrynowicz. Premiera odbyła się w Dzień Zaduszny w klubie „EMKA” w Słupsku. Do współpracy zaproszono zespół jazzowy z WDK – „Adlibitum”. *Dziady* wystawiane rekordową ilość razy (150), zamykają pionierski etap w działalności scenicznej „rondowców”.

103 Wykorzystano poematy: *Traktat moralny*, *Traktat poetycki*, *Zgoda. Kronika*, „Scena” 1981, nr 5.

opisywał na łamach „Sceny”: *Główny akcent kładziemy na wyzwolenie u poszczególnych członków teatru potrzeby i umiejętności działania zespołowego. Bardzo często zajęcia nasze mają charakter swobodnej zabawy, nieskrepowanej gry wyobraźni, w której dominuje dowolność działań i skojarzeń. (...) Słowo poetyckie spełnia w naszych działaniach taką samą funkcję, jak nasze ciała w przestrzeni, którą staramy się opanowywać. W tekście wiersza szukamy przede wszystkim tych „wskazań” autora, które usprawiedliwiają niejako naszą „zabawę”. Pociąga nas ten charakter ekspresji aktorskiej, który najbliższej jest zabawie, kpinie i przerysowania, parodii, buffa, czegoś rodem z jarmarcznego „bałaganu”, commedii dell’arte. Chodzi nam przede wszystkim nie o przekazanie „prawdziwych intencji poety”, ale o naszą demonstrację odczytanych w wierszu myśli, problemów, przy pomocy specjalnie w tym celu sformułowanego sposobu (języka) – przez co wyraźniej uświadamia się nasz stosunek do tych problemów, spektakl staje się wypowiedzią od nas.*¹⁰⁴



Dziady - scena zbiorowa.

W 1976 r. „Rondo” znajduje się u progu nowego etapu w swej historii. Stanisław Miedziwski zaczyna lansować nowy pomysł. To idea teatru plenerowego.¹⁰⁵ Twórców pierwszej Nocy Sobótkowej zainspirowały radość, śpiew i obrządek pogański. Animowane, siedmiometrowe kukły – *Światło i Ciemność* (taki właśnie tytuł miało widowisko, premiera 23 czerwca 1976) oraz dwie orkiestry dęte prowadziły słupszczan z przeciwnych stron miasta. Pałuby spotkały się nad Słupią, by w takt muzyki stoczyć walkę. Światłość uratował od zagłady rycerz na białym koniu, który podpalił czarną kukłę – tak „zło” zostało zgładzone. Przy światłach rakiet na Słupię wpłynęło kilkaset wianków. Scenariusz przedstawienia był raczej choreograficznym układem rytualnego

104 S. Miedziwski, *Rondo*, „Scena” 1976, nr 7, s. 14.

105 Szerzej o tym, w: Rozmowa z S. Miedziwskim, zapis na MP 4 z dn. 17 II 2008, archiwum własne.

tańca, niż fabularną opowieścią.¹⁰⁶ Odzywały się w nim echa obrzędowych zabaw ludu. Przedstawienia w poetyce teatru plenerowego stały się na długie lata trady-

Teatr RONDO przedstawia
widowisko plenerowe pt.

„Kalendarz polski”

21. 07. 1979 godz. 22⁰⁰

Park Kultury i Wypoczynku w Słupsku

Afisz widowiska plenerowego *Kalendarz Polski*.

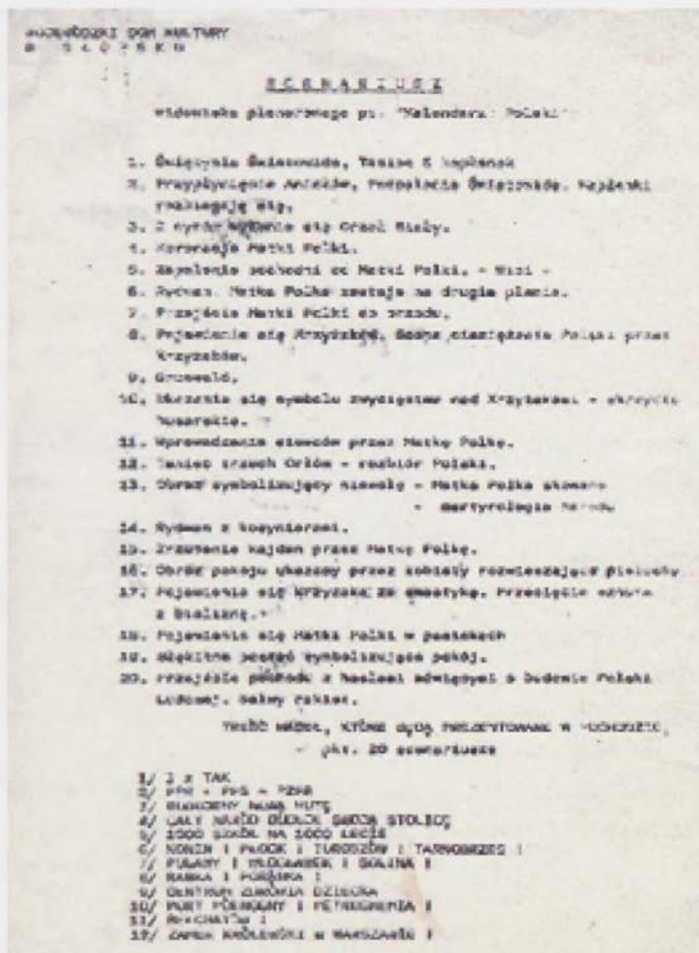
cją święcenia Sobótki wspólnie z mieszkańcami miasta. Doświadczenia z przygotowań widowisk Miedziewski opisał w „Biuletynie Metodycznym”.¹⁰⁷

Widowiska plenerowe otworzyły „rondowcom” drogę do tzw. szerokiej publiczności. Pozwoliły przemówić językiem sugestywnego i komunikatywnego obrazu, angażować widza emocjonalnie, w sposób bezpośredni w toczącą się akcję. Jednym słowem, wypełniały lukę, którą pozostawiał teatr profesjonalny. Każdy spektakl był dużym wydarzeniem i ożywiał monotonię miejskiej szarżyzny. Na czas przygotowań WDK stawał się wielką pracownią teatralną – jedni szyli kostiumy, inni organizowali drzewo na stosy, jeszcze inni wyruszali na łąki w poszukiwaniu traw na wieńce. Wieczorem nad Słupią gromadziła się widownia, której nierzadko mógłby pozazdrościć niejeden teatr. Zdarzało się, że z niepokojem

106 Scenariusz Stanisław Miedziewski, Antoni Franczak, scenografia Andrzej Szulc. Szerzej o tym, w: Z. Wiśniewska, *Kuferek na stanie teatru „Rondo 2”*; „Płomienie” 1977, nr 4, s. 37.

107 S. Miedziewski, *Ujarzmienie pejzażu, czyli możliwości teatru plenerowego*, „Biuletyn Metodyczny” Gdańsk 1978, nr 124, s. 14. Patrz też: J. Lissowski, *Rondo, czyli krąg serdeczny*, „Czas” 1979, nr 1.

patrzano w zachmurzone niebo. Jednak nawet deszcz i zimno nie odstraszały ni aktorów, ni widzów.¹⁰⁸



Scenariusz widowiska plenerowego *Kalendarz polski*.

108 W Noc Kupały 1978 r. odbywa się premiera widowiska *Ogniste kregi*. Jeszcze w lipcu tego roku „Rondo” we współpracy z ZG TKT oraz COMUK, organizuje i przeprowadza I Ogólnopolskie Warsztaty Widowisk Plenerowych. W efekcie dwutygodniowej pracy instruktorów z całej Polski pod okiem Franczaka i Miedziewskiego powstaje widowisko *Sztandary i znaki*. W 1979 r. „rondowcy” realizują *Kalendarz Polski*, a rok później widowisko *Don Kichot polski*.

Nowatorskie propozycje sprawiły, że zespół stał się popularny. Na spektakle przyciągało widzów: po pierwsze – zaufanie do przyjętej przez teatr zasady „szerokiego lotu”, po drugie – magia niespodzianki. Twórcy sobótkowych nocy postrzegani byli, jako niesforni, prowokujący do myślenia, spontaniczni i żywi.¹⁰⁹

Pojawiły się sugestie, że Teatr Poezji i Dialogu „Rondo” powinien stać się ośrodkiem o charakterze twórczo-merytorycznym z szerokim programem własnych propozycji artystycznych i szkoleniowych.¹¹⁰ W tym czasie kilku najstarszych stażem aktorów „Ronda” prowadziło już własne zespoły amatorskie. Uznali, że bardziej adekwatna do tego, co robią będzie inna nazwa. *Nie mamy ambicji udowadniać wszem i wobec, że tylko my mamy rację. Mamy natomiast ogromną ochotę być w stałym kontakcie z tymi, którym nasza formuła działania przypadła do serca i gustu, którym potrzebna jest nasza pomoc i doświadczenie* – tłumaczył Antoni Franczak.¹¹¹

Wychodząc naprzeciw aspiracjom i możliwościom „rondowców”, 15 grudnia 1976 r., przy WDK utworzono nowy dział pracy, pod nazwą Ośrodek Teatralny „Rondo 2”.¹¹² Niespełna dwa miesiące później w ramach Ośrodka zorganizowano Warsztat Teatralny „Rondo”, mający na celu opiekę nad ruchem recytatorskim i teatrami amatorskimi. Dział współpracował

109 (wmt), „Głos Pomorza”, 30 III 1977; W. Trzcńska, *Uwaga: Coś się dzieje*, „Głos Pomorza”, 8 VI 1977.

110 M.in.: systematyczna praca w dwóch grupach twórczych, warsztaty teatralne dla dzieci, stała konfrontacja artystyczna zespołów z województwa, prezentacja czołowych polskich grup teatralnych, systematyczne warsztaty dla instruktorów z województwa, sprawowanie opieki nad inicjatywami w terenie. Patrz: S. Miedziewski, *Rondo*, op. cit., s.14.

111 W. Trzcńska, „Rondo” szuka swego miejsca, op. cit.

112 W praktyce nazwa „Rondo 2” nie przyjęła się.

z Towarzystwem Kultury Teatralnej¹¹³, wspomagany był przez Zarząd Wojewódzki Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej (ZW ZSMP) i Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury (COMUK).

Ośrodek Teatralny „Rondo” bardzo szybko stał się centrum życia kulturalnego ówczesnego woj. słupskiego. *Czy nie ku malej stabilizacji zmierza „Rondo”?* – pytano na łamach prasy – *Nie tej po różewiczowsku przeciętniackiej, ale ku stabilizacji pozwalającej na takie ułożenie artystycznego żywota, aby było wreszcie – dogodniejsze niż kawiarenka WDK, czy prywatne mieszkanie Franczaka – miejsce na próby, aby było miejsce na gromadzenie potrzebnych do pracy materiałów, aby było miejsce stałe do grania przed publicznością?*¹¹⁴ Niestety szansa na własną siedzibę była na razie odległa.

Choć o życiu kulturalnym Słupska pod koniec lat 70. można powiedzieć wiele dobrego, to jednak od głównego nurtu teatralnego w kraju „rondowcy” byli odcięci. Na wyjazdy całą grupą nie było ani środków, ani czasu. *A gdyby tak odwrócić tę sytuację, gdyby zamiast jeździć do teatrów, teatry zapraszać do nas* – konstatowali Franczak i Miedziewski. Tak powstała idea Słupskich Tygodni Teatralnych (STT). Impreza zapoczątkowana w 1976 r., jako spotkanie twórców profesjonalnych i amatorów, zakładała repertuarowy eklektyzm. Za punkt honoru organizatorzy postawili sobie prezentację wartościowych ideowo i ciekawie zrealizowanych spektakli, uznanych za takie przez krajową krytykę teatralną. Mieszkańcy Słupska mieli okazję obejrzeć głośne realizacje Teatru Ateneum z Warszawy, Teatru Witkacego z Zakopanego, Sceny Plastycznej KUL z Lublina (*Wilgoć*), wrocławskiego Kalamburu (*A kto z nami trzyma sztafety*),

113 Pierwszym prezesem słupskiego oddziału TKT była Zofia Miklińska. W październiku 1983 r. funkcję tę objął Stanisław Miedziewski. Po latach, w lipcu 2003 r. oddział okręgowy reaktywowała Jolanta Krawczykiewicz.

114 W. Trzcńska, „Rondo” szuka swego miejsca, op. cit.



a także młodzieńcze próby reżyserskie Kry-
stiana Lupy (*Nadobnisie i koczokodany* Witkacego,
Teatr im. Norwida z Jeleniej Góry). Nie zabra-
kło artystów-samotników: Marka Bartkowicza
z warszawskiej Pracowni Teatr (*Cekliwa historia
na gruzach*, reżyseria Edward Wojtaszek), Ireny
Jun (*Czarownice, Bal u Salomona*), Jana Wojciecha
Krzyszczaka (*Kyrje elejson* wg *Konopielki* Edwarda
Redlińskiego), Michała Juszczakiewicza z Tea-
tru Adekwatnego (*Za życie zuchwałę* wg Edwar-
da Stachury), Jana Peszka (*Scenariusz...*), Doroty
Stalińskiej (*Żmija* wg Lwa Tolstoja, *Utracona część
Katarzyny Blum* wg Heinricha Bölla), Magdy Tere-
sy Wójcik (*Anna* wg *Upiorów* Jana Drzeżdżona),
wreszcie aktora Słupskiego Teatru Dramatycz-
nego, Cezarego Nowaka, z nagrodzonym w To-
runiu monodramem *Zabicie ciotki* wg Andrzeja Bursy
oraz inscenizacji Jadwigi Galik ze Sławna.

STT organizowano siłami społecznymi Woje-

wódzkiego Oddziału TKT
przy współudziale kilku or-
ganizacji i instytucji. W cza-
sie kolejnych edycji znów za
sprawą teatru miasto ożywało.
Bilety na spektakle sprzedawa-
no na ulicy z obnośnych kas.
„Rondowcy” odważnie rekla-
mowali imprezę, pilotowali
gości. Placówki, które pod



Działania uliczne rkla-
mujące *Słupskie Tygo-
dnie Teatralne*.

swój dach przyjmowały zespoły teatralne stawały się
na moment nie tylko widownią, ale i tętniącymi życiem
klubami miłośników teatru. Do późnych godzin noc-
nych dyskutowano też w klubie WDK. Na spotkania
ciągnęli widzowie, aktorzy, krytycy teatralni i włodarze
miasta. Tradycją stało się wydawanie gazetki na bieżąco
komentującej przebieg wydarzeń („Drops”). Zespół re-

dakcyjny stanowili pracownicy WDK, za stronę graficzną odpowiadali Stefan Morawski i Andrzej Szczepłocki. Głos zabierali również aktorzy i krytycy. Zainspirowane przez „Rondo” kolejne edycje STT były prawdziwym świętem teatru. Spektakle odbywały się m.in.: w Muzeum Pomorza Środkowego, w klubie WDK, w szkołach, aulach oraz w Słupskim Teatrze Dramatycznym i Państwowym Teatrze Lalki „Tęcza”.¹¹⁵

Dostrzegając kulturotwórczy charakter działalności OT „Rondo”, władze miasta przekazały zespołowi zabytkowy obiekt – XV-wieczną rotundę św. Jerzego u zbiegu ulic Buczka, Zamkowej i Jagielly. Niestety adaptacja budynku dla potrzeb teatru okazała się zbyt skomplikowana. Decyzją z dnia 19 marca 1979 r. powierzono opiece WDK nieczynny od lat kościół ewangelicko-augsburski przy ul. Niedziałkowskiego 5a, z przeznaczeniem na Ośrodek Teatralny „Rondo”.¹¹⁶ Projekt adaptacji obiektu przygotowano w błyskawicznym tempie. Tymczasem miejscowa Stacja Sanitarно Epidemiologiczna uznała, że placówka taka, jak ośrodek teatralny, daje zbyt duże natężenie hałasu i nie może znajdować się w odległości 5 m. od zabudowy mieszkalnej.¹¹⁷ Nie pomagały interwencje. Dopiero w 1982 r., po wielu perturbacjach, rozpoczęły się prace adaptacyjne. Z pomo-

115 Szerzej o tym, w: Z. Chomicz, *Wokół „Ronda”*, op. cit.; M. Sosnowski, *Sztuka przez duże S*, 2001, archiwum SOK.

116 Dwa miesiące wcześniej właściciel nieruchomości (Konsystorz Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego) sprzedał ją Skarbowi Państwa za kwotę 300 tysięcy zł. z przeznaczeniem na cele użyteczności publicznej. Patrz: *Akt notarialny z dnia 16 stycznia 1979 r.*, archiwum SOK. Z danych Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku wynika, że budynek powstał między 1905 a 1911 r. Patrz: Karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa wypełniona przez St. Szpilewskiego 10 XI 1982; Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku, Delegatura w Słupsku.

117 Patrz: (jot-el), *Co jest źródłem hałasu?*, „Głos Pomorza”, 26 I 1979.

cą artysty plastyka, Kazimierza Jałowczyka, przystąpiono do żmudnego przemieniania wnętrz byłej świątyni w nowocześnie urządzone i wyposażony ośrodek teatralny. Równocześnie z pracami adaptacyjnymi trwały próby i normalna praca instruktorska. Należy wspomnieć o zaangażowanej postawie członków zespołu, którzy w ramach „czynów społecznych” sami wykonywali różnorodne prace – kładli podłogę, porządkowali teren. Odpowiedzialnym za to, co dzieje się na budowie był Wiesław Tęsny. Pomimo tych wyników na uruchomienie ośrodka trzeba było czekać kilka lat.



Prace przy adaptacji kościoła ewangelicko-augsburskiego na Ośrodek Teatralny „Rondo”. U góry od lewej: Antoni Franczak, Dariusz Ławrynowicz, Sławomir Sosnowski, Marek Huczyk. Na dole od lewej: Jerzy Karnicki, Sławomir Sosnowski.

URZĄD WOJEWÓDZKI

Wydział Kultury
KL III 2211/3/81 Głuchki

Słupsk 15 września 1981r.

*o Turystyce
o Pomnikach i Kioskach
o Sztandartach
o Popiersiu z portretu artysty
o Sztandarcie i Pomniku
o Sztandarcie i Pomniku
o Sztandarcie i Pomniku
16. WRZE 1981*

Ob. Dyrektor
Wojewódzkiego Domu Kultury
w/m

W załączeniu przesyłam do wiadomości opis pisma wojewody słupskiego skierowanego do MSZ "Solidarność" w Słupsku w dniu 3 września 1981r. , do wykorzystania.

Zwracam także uwagę, że zawarte są w nim stwierdzenia, które zobowiązują obecnego użytkownika obiektu /WOK/ do natychmiastowego wykonania niezbędnych robót budowlanych w tym budynku.

Podobne zalecenia dot. wykonania robót zabezpieczających obiekt przed zniszczeniem i dewastacją zostały zawarte w notatce opisaną na naradzie w tut. Wydziale a w której brali udział m.in. przedstawiciele Wojewódzkiego Domu Kultury.

Dlatego też proszę ob. Dyrektora o spowodowanie aby roboty te zostały wykonane przed okresem zimowym b.r.

Dyrektor
mgr Stanisław Jędrzejewski

Korespondencja w sprawie budynku dla Ośrodka Teatralnego „Rondo”.

Wojewoda Słupski

Słupsk, dnia 3 września 1981 r.

Niezależny Samorządny Związek Zawodowy
"Solidarność"

Zarząd Regionu
ul. Łukasiewicza nr 1
76-200 w S Ł U P S K U

W związku z pismem z 24 lipca 1981 r. w sprawie obiektów przy ul. Bałtyckiej i Niedziałkowskiego informuję, że nie zmieniam swego postanowienia wyrażonego w piśmie Wydziału do Spraw Wymań z 22 maja 1981 r. Nr Wz.6826/49/80/81, adresowanego do Kurii Biskupiej Koszalińsko-Kołobrzeczkiej w Koszalinie.

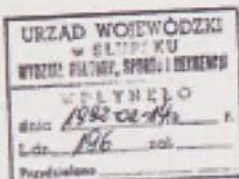
Jak wyjaśniłem 28 lipca 1981 r. w toku spotkania z przedstawicielami Zarządu Regionu

- obiekt przy ul. Niedziałkowskiego 5a, jak wyjaśniono w piśmie Wydziału do Spraw Wymań, jest przeznaczony na cele kultury niezbędne również społeczeństwu miasta. W tym celu został wykupiony od dotychczasowego właściciela - Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego i decyzją nr 02/8222/386/79 z 19 marca 1979 roku Prezydenta miasta przekazany na rzecz Wojewódzkiego Domu Kultury.

Zakładowi nr 2 Kombinatu Budownictwa Komunalnego w Lęborku 25 kwietnia 1980 r. przekazano niezbędną dokumentację oraz 32 tony stali konstrukcyjnej. Według umowy Wojewódzkiego Domu Kultury ze wspomnianym Zakładem nr 2 roboty budowlane miały być rozpoczęte we wrześniu 1980 r. Wskutek interwencji Oddziału Wojewódzkiego MBP o niemożliwości finansowania wymienionego zadania z remontów kapitałnych, KKE zrezygnował z wykonawstwa robót adaptacyjnych.

Sprawa była przedmiotem obrad Miejskiej Rady Narodowej w Słupsku, która uchwałą z 9 grudnia 1980 r. uznała potrzebę adaptacji obiektu.

Szupsk, 12.02.1997r.



Urząd Wojewódzki
Wydział Kultury i Sztuki
w Szupsku

W imieniu Parafii Rzymsko-Katolickiej pw. W.B. Królowej Ródnica św.
w Szupsku pozwiam prośbę o przekazanie na własność dla tutejszej parafii
na cele kultu religijnego byłej kaplicy po Protestantkiej przy ulicy
Niedziałkowskiego 5A.

Już od roku 1981 mieszkańcy tej części miasta podpisywali imiennie
prośbę do tutejszych Władz Miasta o przekazanie tej kaplicy - budynku
na cele kultu religijnego.

W kaplicy tej można by odprawiać Msze św. dla wiernych z pobliskich tam
ulic, a zwłaszcza dla ludzi słabszych i starszych, którzy mają dość
dużą odległość do kościoła mariackiego.

Uważamy, że imprezy kulturalne, które tam rzadko się odbywają, można
urządzić i w innych pomieszczeniach, jak np. w naszym teatrze, w salach
kina, czy też w innych istniejących salach w mieście. Często też wyrażamy
zgody na poważną muzykę i śpiewy o treści religijnej w kościele św. Jacka,
czy też w kościele mariackim.

Wybudowane świątynie i przeznaczone na miejsca modlitwy, obojętnie
przez kogo i przez jakie wyznania budowane, niech nadal służą, wzniesione
w obecnych czasach i w wolnej Ojczyźnie, temu celowi.

Bardzo proszę o pozytywne załatwienie powyższej prośby.

dr Ryszard Król
Rz. Ryszard Król
Proboszcz



Do wiadomości:

1. Kuria Biskupia w Koszalinie
2. Urząd Pana Wojewody w Szupsku
3. Prezydent Miasta Szupsku
4. Naczelnik Miasta Szupsku
5. Biuro Poselsko - Senatorskie w Szupsku

W sierpniu 1977 r. dzięki Henryce Rodkiewicz, Stanisław Miedziewski nawiązał blisko dwunastoletnią współpracę ze Studenckim Teatrem Ruchu „Blik”, z którym zrealizował siedem premier.¹¹⁸ W roku 1983 rozpoczął sześcioletnią współpracę ze Studenckim Teatrem Okolicznościowej Potrzeby.¹¹⁹ Zagrał w siedmiu realizacjach „STOP”-u, z których dwie sam reżyserował. Pierwsza – spektakl *Dialogus Pastoralis* (premiera marzec 1984) – swoją formą sceniczną nawiązywała do tradycji teatru ludowego, jarmarcznego – co nie było zjawiskiem powszechnym wśród ówczesnych teatrów alternatyw-



Założyciele „Bliku”: Jupi i Kot podczas warsztatów we Frankfurcie, 1984.

118 „Blik” powstał w marcu 1977 r. przy Wyższej Szkole Inżynierskiej w Koszalinie. Grupę założyli absolwenci Politechniki Szczecińskiej (aktorzy Teatru Pantomimy Politechniki) – Józef (Jupi) Podlaszewski i Ryszard (Kot) Kotecki. Zrealizowane we współpracy z Miedziewskim obrazy, to m.in.: *Kantata* (1978), *Zmartwychwstać* (1979), *Advento* (1980), *Amen* (1981), *Tajemnica radosna* (1983), *Ostatni taniec* (1989), z gościnnym udziałem Ewy Kasprzyk, aktorki Teatru Wybrzeże w Gdańsku. O Teatrze „Blik” czytaj w: W. Trzcińska, *Blik*, „Scena” 1980, nr 2. Patrz też: Programy widowisk, archiwum S. Miedziewskiego; *STR „Blik”*. *Zwięzła kronika zespołu*, maszynopis, WSI Koszalin, archiwum M. Giedrojcia.

119 Teatr powstał w 1980 r. z inicjatywy studentów Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Słupsku – Mirosława Glinieckiego i Mirosława Kupca. Zrodził się z tzw. nurtu teatrów studenckich. Taki charakter grupa utrzymywała do czasu, gdy po raz pierwszy zetknęła się z zadaniem, wykraczającym poza środowisko akademickie. Była to realizacja widowiska plenerowego *Kaszubi pod Wiedniem* (1983). Z czasem praca przestała mieć wymiar „okolicznościowej potrzeby”, a stała się sposobem na życie. Ze zmianą charakteru, przysłała zmiana nazwy – powstał Teatr „STOP”. Zespół od początku przeciwstawiał się traktowaniu teatru, jako trybuny politycznej i nie chciał eliminować poezji na rzecz publicystyki. Takie myślenie wyróżniało „STOP” w grupie ówczesnych teatrów alternatywnych. Obecnie „STOP” jest teatrem edukacyjnym. O jego działaniach czytaj w publikacjach wydanych przez zespół, a dostępnych w bibliotekach i na stronie internetowej: www.teatrstop.pl Patrz też: M. Poll, *Działalność kulturalna i pedagogiczna Mirosława Glinieckiego współtwórcy Studenckiego Teatru Okolicznościowej Potrzeby*, praca pod kierunkiem dr Marioli Szczepańskiej, Akademia Pomorska, Wydział Edukacyjno-Filozoficzny, Słupsk 2007.

nych. Scenariusz napisany przez Glinieckiego, był adaptacją dialogów pastoralnych zawartych w kilku tomach *Dramatów staropolskich* Juliana Lewańskiego. Przedstawienie było życzliwie przyjmowane w wielu środowiskach. Druga – *Sekstet czyli rzecz o narodzeniu Pana w siedmiu obrazach wierszem staropolskim wsparta* (premiera marzec 1985) – to już bardziej dojrzała propozycja na sześcioro aktorów. Autorem scenariusza po raz kolejny był Gliniecki. Realizacja prezentowała współ-



Ostatni taniec - scena zbiorkowa. Od lewej: Ewa Kasprzyk, Wojciech Klepuszewski, Jan Wiśniewski, Miła Bogen, Mirosław Gliniecki, w tle Stanisław Miedzewski. Koszalin, Teatr „Dialog”, 1990.



czesne konteksty związane z, jakże bliskim naszej kulturze, obrazem Narodzin Pana. Pasterze dalecy byli od ludowej dobroduszości i przypominali postaci z obrazów Jerzego Dudy-Gracza. Anioł był figurą abstrakcyjną bez tradycyjnych skrzydeł i aureoli. Trzej Królowie wcale

nie tacy szlachetni, zagubieni w podróży i trochę nią znużeni, pragnęli zrobić swoje i wrócić do domu. Herod w intymności swej sypialni, z przyczepionym do

Sekstet... Od lewej: Stanisław Miedzewski (Śmierć), Mieczysław Giedrońc (Starczec).

piżamy orderem, prowadził monolog przestraszonego władcy. Scenicznym obrazom towarzyszyły odcienie szarości. Pewien dysonans do całej kompozycji wprowadzał Anioł w kolorze czerwonym – groźnym, a zarazem oczyszczającym, niczym ogień. Oryginalna formuła, odmienna tej, którą zapowiadał staropolski tekst, zapewniła spektaklowi dobre recenzje, wiele festiwalowych laurów oraz ponad 100 prezentacji w kraju i za granicą.¹²⁰

Miedziewski zagrał także w reżyserowanych przez Glinieckiego spektaklach ulicznych *hi fi*, *Kameleon* oraz programach edukacyjnych: *O Teatrze staropolskim* i *W świecie Teatru Milczenia*. Stworzył postać złego Ogrodnika w autorskim spektaklu Mirosława Glinieckiego (rola Stracha) i Wojciecha Klepuszewskiego

(rola Ptaka) pt. *Strach na wróble* (*Scarebird*, premiera stycznia 1990).¹²¹

W roku 1983 Antoni Franczak zostaje zastępcą dyrektora WDK oraz kierownikiem działu teatralnego. Jest odpowiedzialny za całokształt doskonalenia zawodowego wszystkich instruktorów zajmujących się ruchem recytatorskim oraz prowadzących zespoły teatralne. Organizuje kursy, seminaria, udziela porad indywidualnych, odwiedza zespoły w terenie.

120 Patrz: *Studencki Teatr STOP laureatem nagrody*, „Gryf” 1986, nr 3; P. Konic, *Start’86*, „Teatr” 1986, nr 5; M. Mirecka, *Kosz nagród dla teatru STOP*, „Głos Pomorza”, 22-23 XI 1986.

121 Po odejściu Miedziewskiego, „STOP” skupił się na spektaklach ulicznych. *KAMELEON II*, *Cytat z Becketta*, *PAR FORCE* to przedstawienia pokazywane tak w małych, nikomu nieznanych środowiskach, jak również na prestiżowych festiwalach w Sewilli, Avignonie, Piacenza i na Wyspach Słowiczych Morza Białego. We wrześniu 1984 r. Gliniecki został zatrudniony w WDK jako instruktor teatralny.

Na przełomie 1985 i 1986 r. załoga OT „Rondo” wprowadziła się do nowej siedziby.¹²² Pierwszym kierownikiem Ośrodka został Stanisław Miedziewski. Po niespełna roku (styczeń 1987) zastąpił go Ryszard Maciej Zajac – plastyk, były dyrektor Domu Kultury w Łęborku. Wraz z Teatrem „Rondo” w budynku przy ul. Niedziałkowskiego, pojawił się Teatr „STOP”. Z inicjatywy „stopowiczów”, 3 lutego 1986 r., do OT „Rondo” weszli pierwsi widzowie. W jednoosobowym programie *Foolosophies* (*Głupozofie*), wystąpił amerykański aktor, mim i clown – Douglas Berky.¹²³ To wydarzenie wyznacza nowy etap działalności Ośrodka. Potwierdzał to zresztą założyciel zespołu: *Jesteśmy przygotowani do popularyzowania form amatorskiego ruchu artystycznego, zwłaszcza muzycznego, plastycznego, recytatorskiego i dramatycznego. Pragniemy sprowadzać tutaj, co ciekawsze realizacje teatralne. Żywimy też nadzieję, iż uda się nawiązać ścisłą współpracę z STD, owocującą m.in. lokowaniem u nas niektórych sztuk z repertuaru Ryszarda Jaśniewicza. A posiadamy w swym ręku wielofunkcyjną, 180-osobową salę widowiskową z... ruchomą widownią bazującą na prostopadłościennych siedziskach.*¹²⁴ Dowolne uformowanie sali, w zależności od charakteru przedstawienia, było kwestią 30 minut. Na scenie OT „Rondo” dobrze wypadały zarówno spektakle utrzymane w konwencji tzw. sceny pudełkowej jak i te, w których bezpośredni kontakt aktorów z widzami decydował o efektywności zamysłu reżyserskiego. Nie-

122 O obiekt starała się także Rzymsko-Katolicka Parafia Najświętszej Marii P. Królowej Różańca Św. Parafia miała poparcie Kurii Biskupiej w Koszalinie oraz ślupskiego oddziału NSZZ „Solidarność”. Patrz: Dokumenty (pisma, opinie), archiwum SOK.

123 Artysta przyjechał do Polski na zaproszenie Józefa Podlaszewskiego z koszalińskiego Teatru „Blik”. Prowadził z grupą warsztaty pantomimiczne. Do Ślupska przyjechał na zaproszenie „stopowiczów”. Patrz: G. Janowczyk, *Douglasa Berky podróż teatralna do Polski*, „Gryf” 1986, nr 3.

124 J. Lissowski, *Spełnione marzenie „Ronda”*, „Głos Pomorza” 1986, nr 144.



Jedna z sześciu stron programu spektaklu *Foolosophies*.



Douglas Berky w swym jednoosobowym spektaklu na scenie OT „Rondo”.



Projekty scenografii do widowiska plenerowego *Circle* autorstwa Andrzeja Szulca. U góry: Biały Anioł z pochodnią, na dole: Wieża Babel.

powtarzalny klimat tego miejsca udzielał się wszystkim bywalcom. Irena Jun i Tadeusz Łomnicki uznali przestrzeń teatralną „Ronda” za jedną z najlepszych w Polsce.

Wkrótce wieść o „rondowcach” dotarła do Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów Amatorskich z siedzibą w Kopenhadze.¹²⁵ Latem 1986 r. John Ytteborg, sekretarz generalny stowarzyszenia, złożył wizytę pasjonatom teatru. W październiku 1987 r. na konferencji IATA w Madrycie zapadła decyzja o zorganizowaniu w Słupsku Międzynarodowego Warsztatu Widowisk Plenerowych dla reżyserów z całego świata. Będzie tak – zapowiadał Ytteborg – 40 koleżanek i kolegów wykona (reżyserując i grając!) po jednej sekwencji widowiska pt. *Circle* (Koło) w opracowaniu autorskim i pod fachowym okiem Antonia. Powstanie w ten sposób pierwszy teatr europejski, ba! Światowy.¹²⁶

Przygotowania do widowiska znów skupiły uwagę mieszkańców miasta. Do Słupska przyjechali artyści z Austrii, Danii, Islandii, Szwecji, Norwegii, Finlandii, Anglii, Izraela, Holandii, NRD, ZSRR, Czechosłowacji oraz Indii. Przez trzy tygodnie (2-23 VII 1988) w „Rondzie” oraz na placu przed budynkiem Ośrodka trwały zajęcia warsztatowe poświęcone konstrukcji scenariusza, opracowaniu scenografii, muzyki oraz animacji. Widowisko, którego premiera odbyła się 21 lipca 1988 r. w Parku Kultury i Wypoczynku, było opowieścią o człowieku i o historii idei przez niego tworzonych – o ich narodzinach i śmierci, o ich

¹²⁵ International Amateur Theatre Association (IATA).

¹²⁶ (lej), *Międzynarodowy teatr... reżyserski*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 75.

"Circle"

1. Bezformie, chaos, Pusta przestrzeń - światła, punktowość, ^{PIACH - TERMOFIL}
- bezkształtne w różnych rytmach ku centrum ^(Ludność + 1000000)
- droga po elipsie - drugi plan wyżej - uspokojenie, ^{PROSTETIS}
^(1000000 + 1000000)
2. Zbudowanie jaj płaskich
- jajo życia z człowiekiem ^{druid}
3. Anioły [OWI] 3' ^{ANIOŁ NA DWÓCH}
4. Ikona (~~PIACH~~ ^{PIACH}) (TERMOFIL - OŚCIE WASC) 1'
5. Wystrzelenie człowieka na brzeg, rozcięcie się elementów, ^{PIACH + 1000000}
rytm zwolniony
- człowiek znajduje drabinę jakubową, pojawiają się kolorowe,
agresja zapowiadana, próba ratunku.
6. Budowa wieży Babel, pycha, chciwość, sielskość, bunt ^{WALCZUR}
7. Sztuka Upadek wieży Babel, intermedium, prezentacja, taniec. (3 programy)
- 7a. Bitwa kolorów (czerwony, niebieski, żółty). ^{GRATEK}
8. Podojowisko i człowiek 1'30"
9. Spotkanie Aniołów z człowiekiem
- człowiek i płótno, dawcy, podniesienie, światło czerwone. 2
10. Inżynieria sztuki
11. Poehedy (crossesja?)
- agresja
- inkwizycja, bezwzględność, palenie księgi ^{EXHIBITION}
12. Stos i bramy oczyszczające
13. Wystrzał - dziewczyna ze snopem.

Najwyższy Dział Kultury
ŚRODEK TEATRALNY "RONDÓ"
1. Młodnicka 10, 02
18-200 SŁUPSK
tel. 263-49

Słupsk, dnia 01. lipca 1988 r.

WOJEWÓDZKIE PRZEDSIĘBIORSTWO
HANDLU WENYJERZNEGO
BUDOWAŁA PAPIERNICZA
w Słupsku

Górecki Teatralny "RONDÓ" WDK w Słupsku
będący organizatorem MIĘDZYNARODOWYCH WARSZTATÓW
WIDOWISK PLENEROWYCH uprzejmie prosi o sprzedaż
papieru toaletowego.

Jednocześnie informujemy, że w w/w imprezie weźmie
udział 60 osób z 14 państw Europy Zachodniej. War-
sztaty trwają od 2. do 23. lipca 1988 r. Uczestni-
cy Warsztatów są zakwaterowani w Internacie Zespołu
Szkoły Budowlanych HEB w Słupsku, który nie jest wy-
posażony w papier toaletowy.

Z poważaniem

Zak. 1.
Lista uczestników

KIEROWNIK
Główny Zarząd "Rondó"
Ruska 10, Słupsk

RZ/TP

Wniosek WDK o przydział papieru toaletowego na I Międzynarodowe Warsztaty
Widowisk Plenerowych.

sile niszczącej i budującej, w kontekście indywidualnego życia człowieka.¹²⁷

W 1986 r. z inicjatywy zaprzyjaźnionych ze sobą teatrów „Blik” i „STOP” zrodził się pomysł Międzynarodowego Bałtyckiego Forum Teatrów Niesfornych „Totus Mundus”, nawiązującego poniekąd do tradycji STT. Tworzone siłami społecznymi Forum, stało się zjawiskiem artystycznym o ponadregionalnym wymiarze. W trzech festiwalowych edycjach (1986, 1988, 1991) wystąpiło



prawie 50 teatrów z kilkunastu krajów świata.¹²⁸ „Totus Mundus” charakteryzował się „specyficzną ideą niesforności pojmowaną jako ciągły atak na wszelkie oznaki duchowej inercji. (...) Niesforność Totus Mundus, to również proces teatralizacji, który odrealnia zastaną przestrzeń miasta (grupy ma-

Uczestnicy I Międzynarodowych Warsztatów Widowisk Plenerowych podczas przygotowań do widowiska *Circle*.

Przykład „teatralizacji” w ramach festiwalu „Totus Mundus”, 1986.

127 Scenariusz Antoni Franczak, reżyseria Antoni Franczak, Stanisław Miedziewski, scenografia Andrzej Szulc, Ryszard Zajac, muzyka Tadeusz Woźniak, światło i dźwięk Andrzej Wiatr, Tadeusz Balik, organizator produkcji Czesława Boberska. W 1990 r. odbyły się II Międzynarodowe Warsztaty Teatralne. Ich efektem było widowisko *Memento* (19 VII). Scenariusz i reżyseria Antoni Franczak, scenografia Andrzej Szczepłocki, muzyka Aleksander Glinkowski.

128 Komisarzami artystycznymi dwóch pierwszych edycji byli Gliniecki i Miedziewski. Trzeciej edycji Gliniecki dyktował samodzielnie.



Być świnia w maju - okładka programu.



Nowe Wyzwolenie - plakat.

nekinów, animacje pomników, ofensywne akcje parateatralne).¹²⁹ Tak rozumianą i rzadko spotykaną wówczas „teatralizację” realizowano w centrum miasta. Przygotowywane przez kilka miesięcy manekiny, transparenty i konstrukcje montowano zawsze w wigilię festiwalu. W całonocnych instalacjach, którymi kierował główny technik Teatru „STOP” – Bogusław Pobiedziński, brało udział kilkudziesięciu studentów i licealistów wspieranych niekiedy przez strażaków i żołnierzy. Z niesfornością Forum początkowo utożsamiali się głównie młodzi ludzie. Kolejne edycje zniosły granice wieku. Festiwal stał się czynnikiem integrującym nie tylko środowiska twórcze Słupska, ale również tych mieszkańców, którzy nie byli częstymi gośćmi teatru – teatr bowiem wyszedł do nich. Słupskie „Totusy”, w niespotykanej do tej pory skali, wyprowadziły teatr w przestrzeń miasta, ożywiając plastycznie zabytkowe kamienice, ulice, autobusy. Organizatorzy, prezentując szereg spektakli ulicznych oraz akcji parateatralnych, nie tylko dynamizowali festiwalowe życie, ale też dawali słupszczyanom impuls do spotkania, do wspólnej radości z okazji swoistego święta teatru i do postrzegania rzeczywistości nieco „inaczej”. Idea „teatralizacji” została przeniesiona na festiwale teatralne do Archangielska (Teatr „Studio”, dziś Archangielski Teatr Młodzieżowy)¹³⁰ i do Piacenzy (Teatr „Manicomics”)¹³¹.

1 lutego 1988 r. kierownikiem artystycznym Ośrodka zostaje Franczak. Pełni tę funkcję do grudnia 1991 r. Patrz program: *III TOTUS MUNDUS*, Słupsk 28 IV-3 V 1991, archiwum Teatru „STOP”.

¹³⁰ Po II edycji Victor Panov poprosił „stopowiczów” o zorganizowanie podobnego festiwalu w Archangielsku. Odbывał się on w okresie 23 VI-1 VII 1990 r. Dyrektorem artystycznym został Mirosław Gliniecki. Ponadto, w 1993 r. w „Rondzie” zorganizowano MOST, czyli Międzynarodowy Obieg Sytuacji Teatralnych (26-28 XI).

¹³¹ *Per il 'teatro in strada' apparsi i primi pupazzi*, „Liberta”, Piacenza 5 IX 1991, archiwum Teatru „STOP”.

nia 1990. Z kolei Miedziewski realizuje przedstawienia: *Być świnia w maju* wg Konstantego I. Gałczyńskiego¹³² (premiera 17 czerwca 1992) oraz *Nowe wyzwolenie* wg Witkacego¹³³ (premiera 26 lutego 1993). W OT „Rondo” zaczynają działać grupy teatralne: „13.15 i jeszcze pięć minut” Radosława Ciecholewskiego, aktora STD, „Nocny Warsztat” Katarzyny Suligi, dziecięca grupa teatralna „Gwiżdże” Katarzyny Sygitowicz oraz „RATA” Jolanty Krawczykiewicz.

Aby umożliwić mieszkańcom miasta ześknienie z nowymi, oryginalnymi przedstawieniami teatrów polskich i zagranicznych powołano czwartkową „Scenę Prezentacji” (1990). Ambicją Mirosława Glinieckiego, pomysłodawcy spotkań, było stworzenie wartościowej propozycji kulturalnej dla młodzieży szkolnej i akademickiej, na której udział liczył szczególnie.¹³⁴

W marcu 1991 r. w wyniku porozumienia Wojewody Słupskiego i Prezydenta Miasta, przy ul. Findera 3 powstaje wspólna instytucja upowszechniania kultury pod nazwą Wojewódzki Ośrodek Kultury (WOK).

132 Obsada: Katarzyna Czapska, Dariusz Goliński, Daniel Kalinowski, Piotr Merecki, Maurycy Miedziewski, Rafał Szyłański, Sławomir Wójcik; aranżacja przestrzeni Andrzej Szczepłocki. Patrz program: *Wieczór teatralny „Być świnia w maju”*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1992, archiwum D. Kalinowskiego. M. Kołowska, *Osiolatek Porfirion a la dell'arte*, „Goniec Pomorski”, 20 X 1992. Spektakl prezentowany był na Festiwalu Teatralnym „Malta” w Poznaniu, w nurcie Malta-Off (1993). B. Żurawiecki, *Vivat Akademia!*, „Gazeta Wyborcza” Poznań, 1 VII 1993, s. 4.

133 Obsada: Leokadia Bobnis, Katarzyna Czapska, Dariusz Goliński, Daniel Kalinowski, Piotr Merecki, Maurycy Miedziewski, Edyta Pawiłojć, Caryl Swift, Rafał Szyłański, Adrianna Wawrzonkowska, Sławomir Wójcik; scenografia Andrzej Szczepłocki; muzyka Zdzisław Pawiłojć.

134 Jako pierwszy w ramach „Sceny Prezentacji” wystąpił Teatr Białego Clowna z Kijowa, z programem *Rodzina Białego Clowna* (17 I 1990).



Być świnia w maju - scena zbiorowa. Od lewej: Maurycy Miedziewski, Sławomir Wójcik, Katarzyna Czapska, Piotr Merecki.



Nowe Wyzwolenie - scena zbiorowa. Na pierwszym planie od lewej: Caryl Swift, Daniel Kalinowski, Katarzyna Czapska.

W jej skład wchodzi WDK (z siedzibą przy ul. Findera 3) i Miejski Ośrodek Kultury (z siedzibą przy ul. Braci Gierymskich 1). Dyрекcję placówki obejmuje Antoni Franczak. W sierpniu 1993 r. WOK przenosi swoją siedzibę na ul. Braci Gierymskich, a Franczak całkowicie poświęca się pracy administracyjnej. 1 stycznia 1991 r. kierowni-

kiem OT „Rondo” zostaje Andrzej Szczepłocki i wraz z Miedziewskim przejmuje prym artystyczny w Ośrodku na długie lata.

W tym czasie Miedziewski wchodzi w fazę fascynacji twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza. Zainteresowanie tą postacią nie wydaje się niczym wyjątkowym w mieście, w którym znajduje się największa na świecie kolekcja portretów słynnej Firmy Portretowej (ekspozycja stała w Muzeum Pomorza Środkowego).



W 1992 r. narodziła się idea obchodzenia „urodzin Stasia”. Od tego czasu, w rocznicę urodzin artysty – 24 lutego lub jak najbliżej tej daty – odbywają się wieczory ekscentryczne. Najczęściej są to inscenizacje „Ronda” w reżyserii pomysłodawcy, z udziałem

Aktorki grupy teatralnej „RATA” w spektaklu *Słowiak i róża* (1991/92). Od lewej: Edyta Szewc, Joanna Merecka.



Aktorzy dziecięcej grupy teatralnej „Gwizdże” w spektaklu *Kolorowe 10 minut* (1992).



Aktorzy grupy teatralnej „Nocny Warsztat” w spektaklu *Przeglądam się* (1995).



Aktorzy grupy teatralnej „13.15 i jeszcze pięć minut” w spektaklu *Corrida być może* (1990).

kilku pokoleń „rondowców” i zaproszonych gości.¹³⁵ Bywa i tak, że gościnnie występują miłośnicy Witkiewicza z różnych stron Polski. Ponadto, we wrześniu 1999 r., w 60. rocznicę śmierci „wariata z Krupówek”, Miedziewski zainicjował konkurs interpretacji dzieł artysty „Witkacy pod strzechy”.¹³⁶ Obie „witkacowskie” formuły przyjęły się w Słupsku znakomicie i rokrocznie przyciągają do „Ronda” rzesze wielbicieli zakopiańskiego twórcy.

Ośrodek Teatralny „Rondo” nie ograniczał się wyłącznie do poszukiwań artystycznych. W swej historii prowadził również szereg działań edukacyjnych, które we wrześniu 1991 r. zainicjowali „stopowicze” – Mirosław Gliniecki i Lucyna Maksymowicz. Przez blisko dziesięć lat prowadzili warsztaty dramowe z 11-osobową grupą dzieci ze Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego w Słupsku.¹³⁷ Systematyczna praca (zajęcia odbywały się raz w tygodniu) spowodowała, że działania dramowe zmieniły się w aktorskie, a grupa warsztatowa przekształciła się w Teatr „STOPKI”, który prezentował swoje spektakle na przeglądach w Słupsku, Gdańsku, Krakowie i Poznaniu.¹³⁸ Z czasem, podobne działania edukacyjne zaczęli podejmować inni „rondowcy”. Dziś taki sposób pracy z młodzieżą jest dla instruktorów codziennością. Doprowadzony często

135 Zrealizowano m.in.: *Urodziny Stasia* (1992), *Nowe wyzwolenie* (1993), *Wampir we flakonie* (1995), etiudy: *Seans kokainowy*, *Pół aktu i 13 ostatnich dni* (1999), *Kolacja u Belzebuba* (2000), *Pułp Witkac* (2001), *Speed – niebezpieczny Witkac* (2002), *Wściekłość teatralna* (2003), *dysO-NANs* (2006). Scenografami wieczorów byli m.in.: Ludomir Kamil Franczak, Magdalena Surzyn (dziś Franczak), Andrzej Szczepłocki. Patrz: *Kroniki WDK i SOK*, Słupsk 1992-2007, archiwum SOK.

136 Patrz: (ori), *Witkacy do „ostatniego złodechu”*, „Głos Słupski” 1999, nr 220, oraz archiwum SOK.

137 J. Dąbrowa-Januszewski, *Nieznajome studium teatralne*, „Przegląd Słupski” 1992, nr 15.

138 Patrz: (lot), *Tylko dla dzieci. III Przegląd Twórczości Artystycznej Dzieci Specjalnej Troski*, „Goniec Pomorski”, 19-21 V 1995.

do artystycznej oryginalności, przynosi wykonawcom sporo radości i satysfakcji.

W 1999 r., w wyniku reformy struktury SOK (wcześniej WOK), następuje likwidacja stanowisk kierowniczych. W zamian, instruktorzy w poszczególnych działach, mają wybierać spośród siebie instruktorów wiodących. „Wiodącymi” w OT „Rondo” zostają kolejno: Jolanta Krawczykiewicz, Jerzy Karnicki, Katarzyna Sygitowicz Sierosławska i ponownie, do dziś, Jolanta Krawczykiewicz.

Z inicjatywy Mirosława Glinieckiego 29 lutego 2000 r., powołano „Scenę Teatru dla Życia”.¹³⁹ Ta edukacyjna Scena umożliwiała prezentacje twórcze zespołów wykorzystujących w swej pracy techniki teatralne i dramowe, dla osiągnięcia celów niekoniecznie artystycznych, a istotnych społecznie. Do tej

pory na Scenie w „Rondzie” wystąpiły zespoły teatralne z różnych środowisk społecznych i ośrodków (Bytów, Czarne, Gdańsk, Leśnice, Ogorzeliny, Sławno Słupsk, a także młodzież z Bornholmu).

Kolejne inicjatywy OT „Rondo” w zakresie edukacji to organizacja międzynarodowych seminariów oraz publikacja książek adresowanych do nauczycieli, pedagogów i instruktorów pracujących z młodzieżą. W tym obszarze ponownie szlak przecierali Gliniecki i Maksymowicz. Sympozjum teatralne i warsztaty *Teatr a dziecko specjalnej troski* (1999) to pierwszy w Słupsku, edukacyjny program teatralny sfinansowany przez Fundusz Małych Projektów Euroregionalnych Phare. Póź-



Inauguracja „Sceny Teatru dla Życia” w OT „Rondo” (2000). Na zdjęciu: grupa pantomimiczna z DPS w Czarnem, Teatr „Kurnik” z internatu SOSW w Słupsku oraz dyrektor Sceny - Mirosław Gliniecki.

¹³⁹ Autorem określenia „Teatr dla życia”, do którego odwołał się pomysłodawca, jest Lech Śliwonik. Patrz także: (TOC), *Teatr dla życia*, „Głos Wybrzeża” 2000, nr 47.

niejsze sympozja i seminaria to *Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic* (2001) i *Scena Teatru dla Życia* (2004).¹⁴⁰

Przez 37 lat istnienia „Rondo” przeszło wiel-

Pokaz spektaklu *Alija w krainie czarów* w wykonaniu grupy teatralnej z Bornholmu, podczas seminarium *Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic* (2001).

ką metamorfozę, tak w warstwie ideowej, jak i formalnej. Początkowo była to grupa zbuntowanej przeciwko ówczesnej rzeczywistości polityczno-społecz-



nej młodzieży, działającej pod nazwą Teatr Poezji i Dialogu „Rondo”, lub po prostu – Teatr „Rondo”. Gdy pieczę nad artystycznym kształtem przejął Miedziewski, zainteresowanie zespołu skierowało się w stronę problemów uniwersalnych, jak choćby: choroba, miłość, samotność, śmierć. Istotny jest fakt, że zespół z dużym szacunkiem podchodził do wyboru repertuaru. Sięgano po teksty ambitne. Brano na warsztat Norwida, Mickiewicza, Bursę, Iredyńskiego, Witkiewicza, Jewtuszenkę. Poszukiwano materiału intrygującego, pozwalającego ujawniać emocje i zapalającego do działania. Był też czas teatru plenerowego i plebejskiego. W swych poszukiwaniach inspirowano się tradycją commedii dell’arte oraz teatrami takimi jak: Teatro di Milano, Theatre du Soleil, „Bread and Puppet”. Był okres fascynacji teatrem rosyjskim. Starano się czerpać z tradycji Konstantego Stanisławskiego, czy Gieorgija Towstonogowa, bliskie były doświadczenia Jurija Lubimowa z Teatru na Tagance w Moskwie.

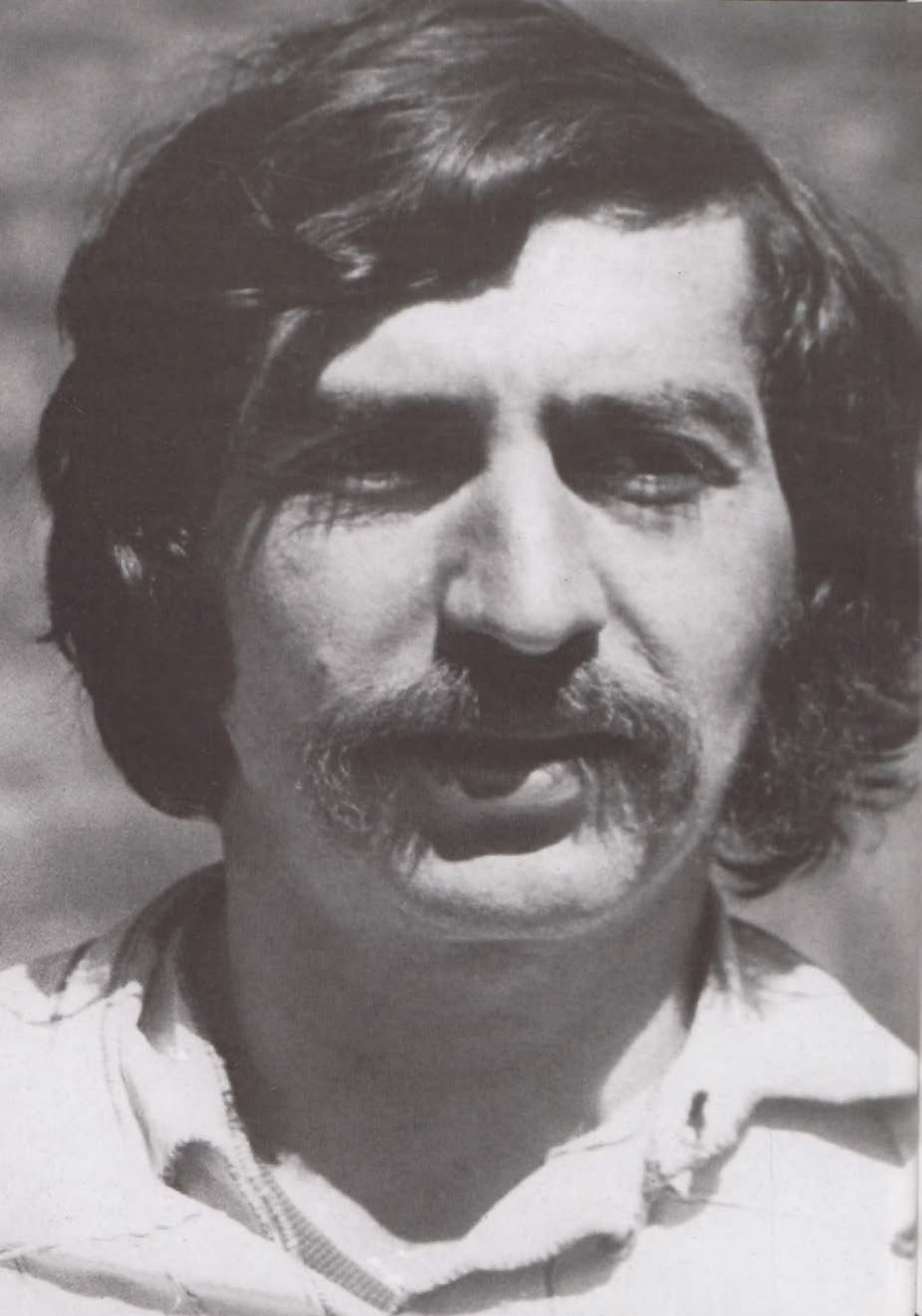
140 Teatr „STOP” i Słupski Ośrodek Kultury są współwydawcami trzech książek pod red. M. Glinieckiego i L. Maksymowicz: *Teatr a dziecko specjalnej troski*, Słupsk 1999; *Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic*, Słupsk 2001; *TEATR. Terapia-Edukacja-Asertywność-Twórczość-Rozwój*, Słupsk 2004.

Swoją aktywnością zespół przyczynił się do powołania przy WDK działu teatralnego pod nazwą Ośrodek Teatralny „Rondo” (grudzień 1976). Obok niezależnej działalności twórczej (jako Teatr „Rondo”), Ośrodek sprawował opiekę nad ruchem recytatorskim i teatrami amatorskimi w regionie. W 1986 r. działalność Ośrodka zyskała inny wymiar za sprawą nowej siedziby. Budynek przy ul. Niedziałkowskiego stał się przystanią dla wielu zespołów.

Wśród „rondowców” spotkać można osoby z dość złożonymi życiorysami. Pracowali w różnych zawodach (m.in.: nauczyciele, działacze kultury, ekonomiści, inżynierowie, robotnicy, rolnicy), studiowali, rzucali studia, zaczęli robić coś całkiem innego. Teatr był dla nich przedłużeniem poszukiwań jakiejś własnej filozofii życiowej, może tego, co Witkacy określił jako „ośnienie istnieniem”. Podejmowali próby scenicznej odpowiedzi na pytania, które ich nurtowały. Brali na warsztat różnych autorów, próbowali różnych form. Nie zadowalali się udanymi dokonaniem, porzucali wypracowane formy na rzecz eksperymentów – i to niektóre czynniki trzymające ich przy tym teatrze.

Dla wielu „Rondo”, to przede wszystkim sposób bycia pewnej, zamkniętej jak może się wydawać, grupy ludzi. W początkowym okresie nawet grupy przyjaciół. Zaproponowane metody pracy, repertuar, wyzwoliły niezwykle ważną potrzebę i przyjemność kontaktu ze sztuką oraz zintegrowały członków grupy. W pamięci wielu mieszkańców miasta omawiany okres to czas ożywienia kulturalnego w dość monotonnej wówczas rzeczywistości. Sobótki, Tygodnie Teatralne i Totusy przetrwały jako niezwykle wspomnienia intelektualnej przygody. Mnóstwo jest biografii, w których „Rondo” zapisało się w sposób istotny, kierując dalszymi wyborami żywymi. Wyszło stąd całe pokolenie pedagogów, instruktorów, dziennikarzy, aktorów, reżyserów.

Przychodzili, aby spróbować swoich sił na scenie, wnosząc własną energię i wyznaczając nowe kierunki. Znamiennym jest, że dla wielu z nich teatr jednego aktora stanowił „przystanek” na twórczej drodze. Potrzeba uprawiania tego wyjątkowego gatunku zawsze rodziła się ze spotkania konkretnych osób.



III _____

TEATR JEDNEGO AKTORA
ANTONIEGO FRANZAKA

W historii „Ronda”, w początkowym okresie jego działania Antoni Franczak był niekwestionowanym autorytetem. Urodził się w 1945 r. w Dessau. Na Pomorzu osiedlili się jego rodzice, pragnący znaleźć na tych ziemiach miejsce dla siebie po traumatycznych przeżyciach wojennych. Od dziecka pasjonowało go morze. Gdy był licealistą, marzyła mu się szkoła morską, a po jej ukończeniu długie, pełne egzotyki rejsy po świecie. Po zdaniu egzaminu dojrzałości w LO nr 2 im. A. Mickiewicza w Słupsku, podjął studia na Wydziale Transportu Morskiego Wyższej Szkoły Ekonomicznej w Sopocie (1964-1969). Współtworzył na uczelni głośną grupę poetycką „Cugłownicy”.¹⁴¹ Pisał teksty, głównie piosenek, dla kilku kabaretów studenckich w Trójmieście (m.in. „Po co”, „Hak”). Zaangażował się również w prace Studenckiej Agencji Radiowej w Sopocie, której działalność wkrótce została zawieszona na ok. rok, w ramach odwetu za wydarzenia z 1968 r. Był kierownikiem działu literackiego, lektorem i autorem audycji literackich. Z okresu studiów wyniósł duże zainteresowanie poezją Cypriana Norwida. Wydane właśnie *Pisma wybrane* w opracowaniu i z komentarzem Juliusza Gomulickiego (1968), były źródłem wiedzy o roman-

141 Nazwa wzięła się od tzw. cugli na wyobraźnię. Przy czym chodziło o dyscyplinowanie, ujarzmianie wyobraźni, a nie o jej ograniczanie. Grupę tworzyli koledzy z roku: Stefan Skrzynecki, Stefan Stelmaszczuk i Antoni Franczak. Pisali i prezentowali własną poezję oraz zapraszali innych twórców, np. Edwarda Stachurę.

tyku. Byłego aktywistę ZHP i ZSP frapowały elementy mądrej myśli obywatelskiej przewijającej się w poematach i wierszach autora *Promethidiona*.

Studia kończył na seminarium z garbarstwa. Temat pracy magisterskiej – pionierskiej w dziedzinie technologii skóry – *Analiza struktury gatunkowej skór nypreparowanych, w zależności od jakości surowca na przykładzie Rumiańskich Zakładów Garbarskich* – nie bardzo korespondował z marzeniami. Z dyplomem zameldował się w Kępickich Zakładach Przemysłu Skórzanego; był ich stypendystą. Został zastępcą kierownika siedmioosobowego działu zaopatrzenia. W tej typowo urzędniczej pracy, wiadomości wyniesione ze studiów nie miały żadnego zastosowania.¹⁴² Po dwóch latach zrezygnował. Coraz bardziej interesowała go praca w kulturze, w której rozsmakował się podczas studiów.

W grudniu 1971 r. został kierownikiem poradni metodycznej amatorskiego ruchu artystycznego w słupskim PDK. Zdobył uprawnienia instruktora teatralnego I kategorii. Na przekór wielu opiniom o anachronizmie i niezrozumiałości przesłań literackich autora *Fortepianu Chopina*, chciał udowodnić, że gdyby jego teksty przenieść na scenę, prawda w nich zawarta zabrzmiałaby doniośle. Dysponował odpowiednim forum, grupą teatralną „Rondo”. Był to jednak teatr – efemeryda. Powodowany młodzieńczą przekorą postanowił zacząć wszystko od początku.

Chyba tylko nieliczni i raczej blisko z nim zaprzyjaźnieni ludzie, nie prorokują plaży. Nawet, gdy jest to teatr amatorski, nawet gdy ten absolwent jest człowiekiem bystrym i zjed-

142 Niemniej, sporządził analizę ekonomiczną mającą przysporzyć oszczędności w trakcie garbowania skór. Wręczając końcowy dokument dyrektorowi, usłyszał: *To, co pan zrobił, jest – nie przeczę – mądre i dobre, może nawet bardzo dobre. Jednak w systemie scentralizowanej gospodarki cały ten elaborat można o kant... roztrząsać. Przy okazji – niech pan unika, życzliwie radzę, wchodzenia w nie swoje sprawy...* J. Lissowski, *Ekonomista Franczaka flirt z Melpomeną*, „Goniec Słupski” 1995, nr 2.

nującym sobie sympatię – czytamy w jednym z opracowań z 1977 r.¹⁴³ Jakby na przekór, przystąpił do realizacji spektaklu *Tu kolumbowe miałem stanowisko*. Gdy ten odnosi sukces, a do pięciu ochotników dochodzą kolejni, jest już pewne, że spotkanie Antoniego Franczaka z teatrem potrwa dłużej.

Jako instruktor przywiązywał wielką wagę do indywidualnego rozwoju swoich podopiecznych, dlatego zaproponował im realizację spektakli jednego aktora. Kameralne próby dawały szansę wzajemnego poznania się, zbliżały na płaszczyźnie wspólnego pokonywania przeszkód i barier tworzywa, a jednoosobowe realizacje stały się znakomitym sposobem ekspansji teatru w środowisku. W tych spektaklach upatrzył Franczak możliwość dotarcia do każdego zakątka miasta i okolic. Zainteresowanie monodramem spotęgowały jeszcze dokonania przyjaciół ze Sławna. Dlatego mówiąc o najnowszej historii jednoosobowej formy wypowiedzi w Teatrze „Rondo”, nie sposób pominąć kilku faktów, które w pewnym sensie tę historię zapoczątkowały.

Teatr Jednego Aktora „Peryskop” przy sławieńskim Powiatowym Domu Kultury tworzyli Jerzy Żelazny – poeta, felietonista, dziennikarz, dyrektor Domu Kultury w Polanowie oraz Jadwiga Galik – instruktor teatralny PDK. O Jerzym Żelaznym mawiano, że wręcz genialnie opanował widzenie świata w subiektywnej perspektywie. W tej koncepcji dobrze czuła się Jadwiga Galik. On pisał scenariusze i reżyserował, ona znakomicie umiała to zagrać. Wspólnie „oswoili” monodram na terenie byłego województwa koszalińskiego i skierowali oczy władz na amatorski ruch teatralny. Poszukiwali prostych a przekonujących środków wyrazu dla kwiecistych i barwnych, nierzadko z ludowości czerpiących i na ludowość stylizowanych, tekstów. Stąd niektóre monodramy artystów ze Sławna można dziś określić słowem

„folkowe”. Energiczna dziewczyna poprzez ludowość wyrażała siebie samą, ujawniała całą swoją osobowość. Musiało to być interesujące, skoro po I Międzywojewódzkich Spotkaniach Amatorskich Teatrów Jednego Aktora (Pieńsk-Zgorzelec, 25-27 IX 1971) Tadeusz Burzyński napisał: *Znakomite – w moim przekonaniu – było przedstawienie Jadwigi Galik „Pisanie na deszczkach” oparte na „Pastorałkach” J. Harasymowicza. Jest to niewątpliwie tekst bardzo wdzięczny, ale na pewno nie samograjony. Galik – jakby odrobinę wpatrzona w Irenę Jun – potrafiła jednak nadać „Pastorałkom” życie sceniczne na swój własny sposób, prosty, a pełen wdzięku. Najważniejsze – nie uromiła niczego, co decyduje o polskiej specyfice tych przewrotnych jaselek.*¹⁴⁴ Jury wyróżniło aktorkę II nagrodą oraz nominacją do VI OFTJA (Wrocław, 15-22 XI 1971).



Jadwiga Galik w monodramie *Kołodziejki, sadowniki, świątki* (1972).

Drugi monodram – *Kołodziejki, sadowniki, świątki* wg Emila Zegadłowicza, ze scenografią Stanisława Galika – krytycy komentowali jako: *wyraźny krok naprzód*.¹⁴⁵ W kręgu jasnego, lipowego drzewa, Chrystusików fraszobliwych, gwarą beskidzką, aktorka snuła opowieści pełne ludowej żywotności oraz zadumania nad prostymi i nieprostymi sprawami. Wiele w jej monodramach było elementów scenografii nawiązujących do ludowych rzeźb Świętych Pańskich.

W pierwszym dziesięcioleciu przeglądu Jadwiga Galik nie była obecna tylko podczas VIII Spotkań. Właściwie za każdym razem wyjeżdżała ze Zgorzelca,

144 T. Burzyński, *Spotkanie najmniejszych teatrów*, „Scena” 1971, nr 12, s. 23.

145 Patrz: T. Burzyński, *Zgorzeleckie Spotkania Teatrów Jednego Aktora*, op. cit.

Strony w programach
OSATJA (1972, 1975,
1977), poświęcone Te-
atrowi Jednego Aktora
„Peryskop”.



Janina Łagodzicz
z Sianowa w monodra-
mie *Stragan* (1986).



jeśli nie z nagrodą, to z wyróżnieniem.¹⁴⁶ Jej pożegnanie z teatrem jednego aktora nastąpiło podczas X, jubileuszowych Spotkań, na których zaprezentowała wypowiedź teatralną złożoną z elementów wszystkich swoich monodramów.¹⁴⁷

Dokonania artystów ze Sławna budziły podziw Antoniego Franczaka i jego podopiecznych. Wkrótce „rondowcy” dołączyli do grona osób zafascynowanych taką formą wypowiedzi artystycznej. Z czasem wspólne zainteresowania zaczęły sprzyjać wymianie doświadczeń. Słupscy twórcy chętnie gościli artystów ze Sławna na swojej scenie, w ramach organizowanych w WDK konfrontacji artystycznych.

146 Pozostałe monodramy duetu Galik – Żelazny to: *Ino granie* wg *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (1973), *Antygona* wg Sofoklesa (1974), *Niosę tylko miłość i śmierć* wg Anny Kamieńskiej (1975), *W rytmie słońca* wg Urszuli Kozioł (1976), *Tyrli, tyrli na patyku* wg Bohdana Drozdowskiego i Juliusza Słowackiego (1977), *Róża wiatrów* wg różnych tekstów poetów polskich (1979), *Apendyks* wg różnych autorów (1980).

147 Teatr jednego aktora uprawiała także Janina Łagodzicz z Sianowa w województwie koszalińskim. Aktorka była obecna na zgorzeleckim Festiwalu trzykrotnie. Podczas XII OSATJA prezentowała monodram *Bredzenia pani B* wg tekstów własnych oraz fragmentów opowiadania Hanny Ablewicz *Hejnał dla pani Boguckiej*. Otrzymała nagrodę specjalną „za humanistyczne wartości spektaklu”. Na XIII OSATJA (14-16 VI 1984) przygotowała monodram *Pamiętnik Malwiny* wg Edwarda Redlińskiego i tekstów własnych. Otrzymała nagrodę specjalną „za interpretację aktorską”. Podczas XV OSATJA (3-5 X 1986) prezentowała *Stragan* wg *Matki Curage* Bertolta Brechta. Tym razem przyznano jej nagrodę „za twórczą obecność w amatorskim ruchu teatralnym”. Janina Łagodzicz sama pisała scenariusze i sama reżyserowała swoje monodramy. Patrz: M. Szałecki, XII OSATJA (9-11 VI 1983), Zgorzelec 1984; M. Szałecki, XIII OSATJA (14-16 VI 1984), Zgorzelec 1985; M. Szałecki, XV OSATJA (3-5 X 1986), Zgorzelec 1987; M. Szałecki XXX OSATJA (1971-2001), Zgorzelec 2002.

3.1. Ryszard Hetnarowicz

Urodził się 7 lutego 1954 r. w Inowrocławiu, jako pierwszy z trójki rodzeństwa. Jego matka działała w amatorskich kołach recytatorskich i brała udział w przygotowywaniu montażu poetyckich. Ojciec był zawodowym żołnierzem, toteż rodzina często zmieniała miejsce zamieszkania. Jako młody chłopak uczył się gry na akordeonie, a w wieku 9 lat po raz pierwszy wystąpił na dużej scenie w Garnizonowym Klubie Oficerskim w Debrznie. Gdy miał 12 lat, wraz z rodziną osiadł w Słupsku. Już w podstawówce, a potem w ogólniaku interesował się sztuką recytacji. Szukał ciekawych tekstów literackich i przygotowywał prezentacje. Pod koniec liceum miał na swoim koncie sporo osiągnięć, w tym montaż poetycki pt. *Kalanie gniazda* wg fragmentów utworów Cypriana Norwida (1971). Chciał sprawdzić swoje możliwości w większej formie. Indywidualna praca z Antonim Franczakiem umożliwiała pogłębianie zainteresowań literaturą, filozofią, ale także malarstwem, antropologią, socjologią i psychologią. Kolejne teatralne wyzwania zmuszały do twórczych peregrynacji w różne rejony sztuki i nauki. Ostatecznie, do końca 1974 r. zrealizował trzy monodramy.

Pierwszy – *Mówią, że żyję* /1/¹⁴⁸ wg utworów Tadeusza Różewicza – powstał w 1971 r. Uczeń drugiej klasy ogólniaka „wziął na warsztat” poetę, na którego twórczości piętnem odcisnęła się II wojna światowa. Nurtowało go pytanie czy z perspektywy emigranta inaczej patrzy się na losy ojczyzny. Wydawało mu się, że właśnie poprzez poezję Różewicza uda się to wyartykułować. Sam wybrał i ułożył wiersze, a monodram przygotowywał z myślą o scenie szkolnej. Wymyślił postać klienta hotelowego. Hotel jest z założenia miejscem tymczasowego pobytu, toteż zazwyczaj czujemy

148 /1/, /2/, /3/ itd. – numery porządkowe „przypadków scenicznych”.

się w nim obco. Spektakl opowiadał historię dojrzałego mężczyzny po przejściach, który w hotelu trafia na ślad bliskiej osoby. Ów ślad uruchomi strzępy pamięci: przypomną się przeżycia wojenne, obozy koncentracyjne.

W założeniu monodram miał prezentować świat z punktu widzenia człowieka, który dużo doświadczył. Tekst literacki uzupełniała wiedza o traumatycznych przeżyciach dziadka w więzieniu w latach 50., niechęć mówienia o tamtych wydarzeniach po powrocie do domu i pragnienie rozpoczęcia życia na nowo. To upewniło twórcę, że rozumie przesłanie poezji i że jest ona ciekawym materiałem literackim, który z powodzeniem można przełożyć na język teatru. Był młody, nie miał zbyt wielu doświadczeń, więc trudno było mu oddać oczywiste emocje. Warto w tym miejscu przytoczyć wspomnienie: *Różewicz był w pewnym momencie nie do przeskoczenia. On odnosi się przede wszystkim do doświadczeń wojennych, które uczciwie mówiąc, kilkunastoletniego chłopaka przerastały. I jakkolwiek mówiło się w tym czasie bardzo dużo o II wojnie światowej, to tak czy inaczej nie były to moje doświadczenia i na scenie nie potrafiłem ich uautentycznić. To był przerost ambicji.*¹⁴⁹

Monodram grany był w pustej przestrzeni. Aktor miał do dyspozycji tylko krzesło. Nad wyraz skromna inscenizacja sprawiła, że prezentację odbierano raczej jako recytację. Zdecydował się pokazać efekty swych poszukiwań Antoniowi Franczakowi oraz Kazimierzowi Świdierskiemu, ówczesnemu dyrektorowi PDK. Ich uwagi spowodowały, że debiutant dostrzegł zupełnie nowe możliwości pracy, a przede wszystkim zaczął patrzeć na monodram jak na spektakl aktorski. Praca podążała w kierunku nadania różnych znaczeń jednemu rekwizytowi (krzesło stawało się koniem, piedestałem). W czerwcu 1972 r. zaprezentował monodram podczas Międzypowiatowego Przeglądu Teatrów Jednego Akto-
149 Rozmowa z R. Hetnarowiczem, zapis na MP 4 z dn. 29 XI 2007, archiwum własne.

ra w Polanowie.¹⁵⁰ To doświadczenie wiele go nauczyło. Spektakl zagrał 3 razy.

Zanim zrealizował kolejny, wziął udział w II Turnieju Recytatorskim twórczości Cypriana Norwida i Jana Kochanowskiego w Zakopanem¹⁵¹ (1-3 XII 1972), przygotował program wg poezji Bogdana Chorażuka oraz przystąpił do egzaminów wstępnych na Wydział Aktorski PWST w Warszawie i na Uniwersytet Gdański (VI 1973). Ostatecznie został studentem filologii polskiej i wybrał specjalizację teatrologiczną.

Na twórczość Chorażuka natrafił w miesięczniku „Poezja”. I choć autor ten nie należy do powszechnie znanych i nie można o nim powiedzieć – poeta wybitny, to jednak zainteresował licealistę na tyle, że postanowił wykorzystać jego utwory w kolejnym programie recytatorskim. Jeszcze jesienią znalazł mnóstwo jego tekstów. Franczaka również zainteresowała filozofia poety, osobliwość jego tekstów i zawarte w nich „złote myśli”. Wychodząc z założenia, że już na etapie pisania tworzy się wizję, skomponował scenariusz, a właściwie złożył go z ułomków tekstów, z pojedynczych zdań. Wymagało to przede wszystkim doskonałej znajomości twórczości poety. Sposób na scenopis był prosty i zawsze ten sam: skrupulatnie zaznaczał to, co go intrygowało, zapisywał strony i pierwsze słowa; potem wybierał te, które musiały paść jako pierwsze; weryfikował kolejne wersy z długiej listy i układał je w całość. Okazało się, że na podstawie tak opracowanego materiału można zrobić teatr. Monodram *Na film ten ocalało 2 miliony widzów* /2/

150 Przegląd był eliminacją II OSATJA. W Słupsku nie odbyły się wówczas eliminacje, ponieważ zgłosili się tylko Ryszard Hetnarowicz (II nagroda), Jerzy Karnicki (*Mniej wari* III nagroda) i Stanisław Ćwik (I nagroda i nominacja do Zgorzelca).

151 Wystąpił w kategorii recytacji. Prezentował prozę Norwida i jedną z *Pieśni* Kochanowskiego (II nagroda, I nie przyznano). W kategorii monodramu wystąpił Karnicki z *Satyrem* (I nagroda). Patrz: (JK), *Najlepsi recytatorzy*, „Dziennik Polski” Kraków, 7 XII 1972.

miał być dla Franczaka „treningiem” przed przygotowaniem spektaklu z udziałem wielu osób, opartego na tekstach Chorażuka.¹⁵²

Scenariusz trafił do Ryszarda Hetnarowicza. Pierwsze zadanie wydawało się proste: „naczytać” tekst, ale pod żadnym pozorem nie uczyć się na pamięć i nie interpretować go. Antoni Franczak wyznawał zasadę, którą Anglicy nazywają „thinking off body” (myślenie ciałem). Dlatego wychodził z założenia, że tekst winien być przyswajany na próbach, w kontekście konkretnych sytuacji. Tylko wtedy słowa będą nierozzerwalnie związane z ciałem i grą aktora. Spotykali się w małej sali PDK. „Metoda Franczaka” to indywidualna, bardzo dynamiczna praca z nielicznymi tylko przerwami. Wszystko inne schodziło na drugi plan. Bywało, że próby trwały do późnych godzin nocnych. Mówił: *idziesz ulicą..., przystawaj i myśl o tekście, powtarzaj go.*¹⁵³ Dzięki intensywnym i częstym spotkaniom mieli ze sobą dobry kontakt. Monodram powstał w ciągu tygodnia. Koncepcja rodziła się w trakcie prób. Punktem wyjścia była pusta przestrzeń, aktor i słowo. To ostatnie traktowali ze szczególnym pietyzmem. Zdarzało się, że nad jednym wersem pracowali 10-15 minut, chcąc znaleźć ten jedy-ny, właściwszy sposób jego wypowiedzenia. Pierwszy impuls zawsze wychodził od aktora. Reżyser nie „pokazywał” i nie sugerował „jak”. Raczej prowokował do myślenia, zadawał pytania, zachęcał do aktywności w poszukiwaniu właściwej intonacji, odpowiednich gestów, wyrazu twarzy, tembru głosu. Propozycje aktora albo były akceptowane albo próby podążały w kierunku poszukiwania innych rozwiązań. Franczak obserwował aktora, jego naturalne odruchy, zachowania i starał się je wykorzystywać.

152 W przedstawieniu *Paroksyzm powrotu* udział wzięli: Czapski, Guziński, Hetnarowicz, Karnicki, Trojanowska, Sosnowski.

153 Rozmowa z A. Franczakiem, zapis na MP 4 z dn. 26 X 2007, archiwum własne.



Inspiracji szukał w malarstwie. Na próbach stale odwoływał się do ikonografii. Pieter Bruegel, Ilia Riepin – to jego ulubieni artyści. I właśnie motywy z obrazu *Ślepcy* (lub: *Upadek ślepcy, Przypowieść o ślepcu*) Bruegla Starszego przychodziły na myśl w trakcie oglądania monodramu *Na film ten ocalało 2 miliony widzów* (1973). Wrażenie potęgowały rekwizyty: laska i kapełusz, a właściwie filcowy kaplin. Takie przedmioty to akcesoria żebraków, ale także pielgrzymów. Monodram traktował o człowieku „w drodze”, szukającym swojego miejsca. Ukazywał ogrom dróg i możliwości oraz trud, jaki towarzyszy podejmowaniu właściwych decyzji. Demaskował okrutną prawdę, że nie zawsze wiemy, dokąd zdążamy.

Nietrudno dostrzec analogię do obrazu Bruegla. Malarz posłużył się tematem ślepców, prawdopodobnie pod wpływem pogarszającej się sytuacji politycznej, by opowiedzieć o ludzkim szaleństwie. Obraz odnosi się do słów Chrystusa o faryzeuszach: *Otóż, jeśli ślepy będzie przewodnikiem ślepego, obaj wpadną do dołu* (Mateusz 15, 14). Sentencja ta w czasach Bruegla St. i późniejszych funkcjonowała, jako przysłowie i odnosiła się do głupiego lub złego postępowania. Artysta potraktował przesłanie dosłownie: ślepotą osłabia człowieka, pozbawia go orientacji w świecie. Bezbronny jest ten, kto mając ciało, nie jest w stanie używać głowy.

Monodram, podobnie jak dzieło Bruegla, pełen był aluzji, w tym wypadku, politycznych. Pamiętać trzeba, że powstawał u progu rocznicy 30-lecia PRL-u. Rozpoczynał się od „poszukiwania” mitycznego Artura. Padaly słowa: *Był Artur, nie ma Artura, trzydziestoletniego tura*. Istotnymi środkami wyrazu były gest i ruch sceniczny. Sugerowano nimi wartości dodane tekstom i interpretacje, o których milczano, a których oczekiwano. Postulowano to, o czym nie wolno było mówić.

Znaczącym środkiem był hejnał mariacki, opracowany na potrzeby spektaklu przez Seweryna Górskiego. Po raz pierwszy rozbrzmiewał on tuż po wejściu widowni, gdy zapadała ciemność; po raz drugi pojawiał się po zejściu aktora ze sceny. Hejnał to jedyny w Polsce od czasów najdawniejszych sygnał, który można określić jako stały. Zmieniała się władza, zmieniał się ustrój polityczny, a hejnał jest wciąż taki sam. Jego niezmiennność przynosi swoiste uspokojenie. Twórcy sugerowali przywiązanie do tradycji, do tego, co „nasze”. Z jednej strony osadzało to monodram w kulturze narodu, z drugiej zaś w manierze aluzji politycznej, którą uprawiali. Hejnał wyznaczał ramy ciągłości wszystkiego, w środku zaś panował zamęt, swoista eksplozja konfliktów. Finałowy hejnał był rodzajem „wyciszenia” i dawał nadzieję na powrót do tzw. normalności. Melodia była symbolem, pomostem spinającym emocje.

Duży wpływ na ostateczny kształt monodramu i dobór rekwizytów miał Andrzej Szczepłocki.¹⁵⁴ To on wprowadził do przedstawienia zniszczoną drewnianą laskę z urwaną główką, której w kolejnym etapie pracy przypisano, podobnie jak kapeluszowi, różne znaczenia (kapelusz położony na lasce symbolizował krzyż; kapelusz był rzucany za siebie, naciągany na oczy itp.). Aktor miał na sobie ciemną, rozchełstaną koszulę, ciemne spodnie i ciemne buty. Twórcy mieli do dyspozycji pustą przestrzeń i jeden punkt świetlny. W tych ubogich środkach wyrazu plastyk dostrzegł spore możliwości. Gra ze światłem i cieniem, z ciemnością i półcieniem podsunęła wiele interesujących i wieloznacznych rozwiązań artystycznych, których interpretację pozostawiono widzowi.

154 Andrzej Szczepłocki (ur. 1948), uczeń Stefana Morawskiego. Studiował wychowanie plastyczne na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (1977). W latach 1982-1989 pracował, jako plastyk w Słupskim Teatrze Dramatycznym. Od kwietnia 1989 r. związany z OT „Rondo”.

Na poprzedniej stronie:
Ryszard Hetnarowicz
w monodramie *Na film
ten ocalało 2 miliony wi-
dów*.

Do monodramu wprowadzono elementy groteski. Bardzo intensywny, dynamiczny, trwający 27 minut spektakl kończył się słowami: *A dokąd idzie człowiek ten, ten ledwie człowiek, a już człowiek*. Po nich aktor schodził ze sceny niczym ślepiec z obrazu Bruegla.

Scenariusz spektaklu był precyzyjnie ułożoną partyturą, w której właściwie nie było miejsca na improvizację. Zdarzało się jednak grać różnie – w zależności od tego, kto znajdował się na widowni. *Pamiętaj, dla kogo grasz* – napominał wówczas Franczak.¹⁵⁵ Przedstawienie budziło spore kontrowersje, często dzieliło publiczność na jego zdecydowanych zwolenników i przeciwników. Może właśnie z tego powodu zagrane było ponad 50 razy. Bywało, że „rondowcy” grali „wieczory z Chorażuka”. W części pierwszej Hetnarowicz prezentował monodram, w drugiej zaś cały zespół – spektakl *Paroksyzm powrotu*.¹⁵⁶

Ostatni monodram Ryszarda Hetnarowicza, studenta filologii polskiej, nosił tytuł *Cepigi, grule, opyrchały /3/* i oparty był na poezji Andrzeja Bursy.¹⁵⁷ Podczas pracy nad tekstem twórcy pokusili się o eksperymenty z formą. Poszukiwali czegoś, co w ich przekonaniu byłoby inne, nowe. Początkowy sukces na wojewódzkim przeglądzie Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów

155 Rozmowa z A. Franczakiem, op. cit.

156 Jeden z takich wieczorów miał miejsce w dniach 8-9 grudnia 1973 r. Na zaproszenie COMUK, „rondowcy” wystąpili w jednym z warszawskich klubów studenckich. Na przedstawieniach obecny był Chorażuk. Po występie podszedł do zespołu z wyrazami uznania dla ich pracy warsztatowej oraz formy przedstawień. Rozmowa z R. Hetnarowiczem, op. cit.

157 Twórczość Bursy, podobnie jak Chorażuka, zainspirowała „rondowców” zarówno do pracy nad monodramem, jak i przedstawieniem wieloosobowym (*Tęczyne aureole*, 1974).

Amatorskich w Koszalinie¹⁵⁸, który dał przepustkę na IV OSATJA do Zgorzelca (10-13 X 1974), nie przełożył się na kolejne. Monodramowi zarzucono przerost formy nad treścią. Przedstawienie pełne było gestów, które uznano za ilustrujące tekst, tautologiczne. Swobodna zabawa słowem i formą okazała się zwodnicza, chociaż odnotować należy, że w listopadzie 1974 r., na studenckim przeglądzie w gdańskim „Żaku”, monodram otrzymał pierwszą nagrodę.¹⁵⁹ *Cepigi, grule opyrchały* zaistniały na scenie 10 razy.

Po rozpoczęciu drugiego roku studiów przygoda Ryszarda Hetnarowicza z monodramem skończyła się bezpowrotnie. Odtąd angażował się tylko w prace zespołowe. Z jego udziałem powstały jeszcze: *Ze snu sen* wg *Calderona* Juliusza Słowackiego, etiuda rewolucyjna *Chleb* na podstawie obrazu *Burlacy na Wołdze* Ilii Riepina (1976/77) oraz *Dziady* Adama Mickiewicza, już w reżyserii Stanisława Miedziewskiego.

W „Rondzie” nastał czas teatru plenerowego, w którym Hetnarowicz jako wykonawca nie odnalazł się. Po obronie pracy magisterskiej (1978) odbył roczną zasadniczą służbę wojskową. W 1979 r. został zastępcą dyrektora w Miejskim Ośrodku Kultury w Słupsku. Pochłonęły go sprawy administracyjne. Uczestniczył też w przygotowaniu widowiska plenerowego *Don Kichot polski* (1980), z którym zespół pojechał do Portugalii. Do teatru powrócił już tylko jako reżyser i autor scenariuszy. W 1982 r. został kierownikiem biura promocji i współpracy z widzami Słupskiego Teatru Dramatycznego za dyrekcji Pawła Nowickiego. W 1984 r. przeszedł

158 W kategorii teatrów jednego aktora do przeglądu zakwalifikowano 10, spośród 16 propozycji z województwa. Dwie równorzędne pierwsze nagrody otrzymali Hetnarowicz i Galik (*Antygoną*). Druga nagroda przypadła w udziale Stanisławowi Pitakowi z Koszalina, za samodzielnie przygotowany program wg Norwida pt. *...o miłości*. Nagrodę za reżyserię odebrał Franczak.

159 Rozmowa z R. Hetnarowiczem, op. cit.

z teatru na stanowisko zastępcy dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Słupsku. Rok później, wspólnie z Józefem Podlaszewskim i Ryszardem Kotteckim (Teatr „Blik”), prowadził warsztaty teatralne w Portugalii. Po powrocie zrezygnował z pracy w Urzędzie Wojewódzkim i został



Fragment spektaklu *Tu kolumbowe miałem stanowisko* przygotowanego z okazji jubileuszu 35-lecia Teatru „Rondo” (2007). Od lewej: Ryszard Hetnarowicz, Marek Sosnowski.

kierownikiem kadr w Przedsiębiorstwie Komunikacyjnym (1985-1989). W „Rondzie” przygotował spektakl wg fragmentów *Ziemi jałowej* i kilku wierszy Thomasa Stearnsa Eliota (1989, 2 prezentacje) oraz wieczór poetycki *Oponieść wigilijna* (1 prezentacja).

W 1991 r. wyjechał do Norwegii, gdzie w North Black Theatre wspólnie z Cliffem Mustache prowadził trzytygodniowe warsztaty. Ich efektem był spektakl wg *Ryszarda III* Williama Shakespeare’a. Znowu zmienił pracę. Jako dziennikarz „Głosu Pomorza”, często komentował teatralne poczynania kolegów. Związki z teatrem pozostawały na stopie koleżeńskej. Na scenie „Ronda” pojawił się podczas jubileuszowych uroczystości w 2007 r.

3.2. Jerzy Karnicki

Urodził się 18 kwietnia 1953 r. w Słupsku, jako drugi z trojga braci. Scena pociągała go od najmłodszych lat, toteż udzielał się w teatrzykach przedszkolnych i szkolnych akademiach. W ramach „wieczorów artystycznych” w klubie „Pod rybką” prezentował samodzielnie przygotowany monodram *Mniej wari* wg Stanisława Grochowiaka.¹⁶⁰

Bezpośrednim impulsem do indywidualnej pracy Jerzego Karnickiego z Antonim Franczakiem była informacja o II Turnieju Recytatorskim twórczości Norwida i Kochanowskiego w Zakopanem. Franczak zafascynowany poetą z Czarnolasu, zaproponował 13-zgłoskowy poemat *Satyr albo Dżiki Mąż* /4/. Utrzymany w poważnej formie epickiej, a zarazem żywy, barwny i dosadny w tonie utworu, dedykowany królowi Zygmuntowi Augustowi, zdał mu się odzwierciedlać atmosferę polityczno-ideową czasów. Bohater, wywodzący się z tradycji antycznej, wypłoszony z lasu hukiem wyrąbywanych drzew, udziela szlachcie ostrzych, a trafnych pouczeń. Wytyka ciasnotę i egoizm stanowy, bez troskę w sprawach obronności kraju, zbytek i rozrzutność. Atakuje szkoły i sądownictwo. Postuluje odnowę moralną i przywrócenie właściwego funkcjonowania organów państwa.

Podczas pracy nad *Satyrem* (premiera grudzień 1972) najwięcej uwagi poświęcono analizie tekstu. Jerzy Karnicki starannie zapisywał białe kartki zamieszczone na końcu scenariusza. Sięgał przy tym do różnych źródeł, „uruchamiał śledztwa”, by jak najlepiej zrozu-

160 W 1972 r. Karnicki, wspólnie z Hetnarowiczem pojechali ze swymi debiutanckimi monodramami na Festiwal Teatrów Jednego Aktora w Polanowie. „Pod rybką” powstał także spektakl wieloosobowy z Grochowiaka (*Mniej wari*), z udziałem m.in. Karnickiego i Czapskiego, w reżyserii Lecha Zacharzewskiego.



Jedna z prób spektaklu *Mniej wari* w reżyserii Lecha Zacharzewskiego, w klubie „Pod rybką”. U góry: Jerzy Karnicki, w środku: Jerzy Karnicki, Jolanta Albecka, na dole: Lech Zacharzewski, Jolanta Albecka.

mieć treść. Uderzyła go ponadczasowość dzieła, dlatego z tekstu poematu wykreślono niewiele. W wyniku wspólnych rozmów, renesansowy utwór umiejscowiono we współczesnych realiach, zachowując rytm i melodykę wiersza. Najważniejsze było słowo i treść, którą niosło. Potem dochodziło poszukiwanie formy.

Antoni Franczak, dla którego ważne było ciało aktora i jego naturalny gest, prowokował do podejmowania różnych czynności, uruchamiających proces twórczy. Nie bez znaczenia była duża sprawność fizyczna Karnickiego. Próby w przestrzeni scenicznej rozpoczynały się od improwizacji z konkretnym rekwizytem na zadany temat. W konsekwencji przyjętej metody pracy, podczas jednej z prób twórcy skorzystali z czarnej płachty (kotary).¹⁶¹ Bohater miał ukryć się pod nią przed światem. Tkanina okazała się uniwersalnym i sugestywnym rekwizytem. Użycie jej w odpowiedni sposób obrazowało np.: rozdzieranie kraju, wojnę, orkę. Dzięki niej na scenie zaistniały: brona, szpada, tratwa itp. Tkanina nie była wykorzystywana celowo przez postać jako rekwizyt, a raczej rodziła pomysły do dalszego opowiadania. Na przykład: gdy bohater siedział na rozłożonej płachcie, przypominała mu się tratwa; zaczynał snuć opowieści o splywach; opowiadał swoją historię słowami Kochanowskiego. Pojawiająca się momentami tautologia wynikała raczej z żartu, dowcipu, niż z braku świadomości twórców. Gdy bohater chciał pokazać krowę, okrywał się płachtą i mówił:

*Chciał nam Bóg tym swoje myśl opowiedzieć prawie,
Iż było a człowieka stworzył k'róznej sprawie.*



Jerzy Karnicki w monodramie *Satyra*...

161 Płachta zaistniała jeszcze w przedstawieniu *Paroksyzm powrotu*. Zenon Czapski przywiązany nią, ciągnął za sobą coś na kształt ogona. Pod spodem leżeli aktorzy. W płachcie wycięte były otwory, z których wylaniały się to ręce, to głowy; padały słowa. Wreszcie pojawiały się całe postacie. Na końcu widzom ukazywały się figury ślepców z dzieła Bruegla.

*Bydło więcej nie szuka, jedno aby było,
Tego samego patrząc, co jest cięciu miło;*

Aktorowi wystarczyło proscenium i czarna tkanina, by przed widzami stanął Satyr. Pomysł z płachtą został doceniony tak przez widzów, jak i przez krytykę.



Zaproszenie na monodramy „rondowców”. Projekt Stefan Morawski.

O ile bohater monodramu Hetnarowicza był intelektualistą, o tyle postać kreowana przez Karnickiego miała być duchem młodości. Wrażenie to potęgował kostium – komplet lewisów (kurtka i spodnie) oraz długie sznurowane buty. Nie bez znaczenia były modne wówczas, długie włosy. W ciągu niespełna dwóch tygodni prób w małej sali PDK, powstał projekt 35-minutowego monodramu. Na tym zakończył się pierwszy etap pracy.

Drugi etap to występy przed publicznością. Teraz poszczególne elementy przedstawienia były dopracowywane. Twórcy nie mieli wątpliwości, że możliwe jest, by XVI-wieczny tekst prezentować współczesnym. Publiczność przy-



chodziła na *Satyra* z zaciekawieniem, ale jednocześnie z pewną obawą. Mentorski i obszerny utwór, w stylu przypominającym staropolskie oratorstwo, okazał się niebywale świeży i znakomicie wpisał się w otaczającą rzeczywistość:

Jerzy Karnicki w monodramie *Satyr...* W tle reżyser – Antoni Franczak.

*Jako tego za ojców waszych była siła,
Którym Rzecz pospolita miłsza niż swa była.
Wierę, dziś rychlej wezmą, niż dadzą, królowi,
Pogotowiu podobno księdzu plebanowi; – to sprawy aktualne
po dziś dzień.*



Satyr... nagrodzony podczas II Turnieju Recytatorskiego w Zakopanem.

Język renesansowego poety nabrał nowego życia i jędrności, dawnym prawdom przydano współczesny sens oraz żywiołową i czytelną interpretację. Wiele w tym zasługi aktora, który z przekonaniem wytykał społeczne przywary i małości. W ciekawy sposób interpretował tekst, mówiący o sprawach najistotniejszych. Intrygował i zaskakiwał. Fakt ten potwierdzały recenzje. Oto fragment jednej z nich: „*Satyr*” Kochanowskiego, *pożornie archaiczna i mentorska lektura, dowcipnie rozegrany przez młodego współczesnego człowieka, znajduje odniesienie do dnia dzisiejszego*.¹⁶² Posypały się zamówienia ze szkół, dzięki czemu spektakl prezentowano blisko 100 razy. Przez



wiele lat Jerzy Karnicki recytował fragmenty poematu przy różnych okazjach.

„Rondowcy” wzięli udział w wojewódzkich eliminacjach III OSATJA (Słupsk, 9 V 1973, Zamek Książąt Pomorskich). Monodramy: *Satyr*, *Na film ten...* oraz *Ino granie* w wykonaniu Jadwigi Galik, otrzymały trzy równorzędne nagrody oraz kwalifikacje do Zgorzelca. Pojechali sporą grupą, przekonani o swojej wartości – dobrze o spektaklach wypowiadała się Wanda Uziembło (COMUK), „rondowcy” byli już po festiwalu w Zakopanem oraz po sukcesie *Kolumbowego stanowiska*.

II Międzypowiatowy Przegląd Teatrów Jednego Aktora, Słupsk 1973 – dyplom dla Antoniego Franczaka, reżysera zwycięskich monodramów.

Pierwszego dnia prezentowali się Karnicki oraz Galik. Już wówczas sporo mówiło się o grupie z województwa koszalińskiego. Ostatniego dnia 162 W. Uziembło, *Teatr Jednego Aktora. Nie tylko dla profesjonalistów...*, „*Płomienie*” 1977, nr 4, s. 34.

wystąpił Hetnarowicz. Po tej edycji Spotkań Tadeusz Burzyński odnotował: *O Ryszardzie Hetnarowiczu i Jerzym Karnickim trzeba napisać razem i jeszcze dodać nazwisko tego trzeciego – Antoniego Franczaka. Pracują we trzech, we trzech przyjechali i wywieźli ze Zgorzelca trzy nagrody indywidualne i jedną zespołową. Byli szlagierem imprezy i poza tym, że tytułu jednego z ich dwu spektakli „Na film ten ocalało 2 miliony ludzi” nikt nie umiał sobie skojarzyć z samym przedstawieniem, nic krytycznego o zespole ze Słupska powiedzieć się nie da. Zarówno Hetnarowicz jak i Karnicki są utalentowani aktorsko, posiadli spore umiejętności, łatwo nawiązują kontakt z publicznością. Ich teatrzyk ma ambicje być sceną współczesną i w formie, i w treści, choć jedna z dwu propozycji może zdziwić. Bo proponować współczesnemu widzowi „Satyra...” Kochanowskiego – to na pierwszy rzut oka szaleństwo. Chłopcy ze Słupska dowiedli jednak, że renesansowa literatura nie całkiem się zdezaktualizowała, co raz nas szalenie bawiło, raz znowu skłaniało do refleksji całkiem poważnych. Zmiany nastrojów i pretekstów do zadumy dostarczył nam drugi ich spektakl oparty o tekst Chorażuka. Słowem: zdrowo nas zbulwersowali koszalinianie. Galik, Hetnarowicz, Karnicki, Żelazny, Franczak to w sumie potęga. Ogłaszam Koszalin stolicą amatorskiego teatru jednego aktora w Polsce w 1973 roku!*¹⁶³ Wszystkich reprezentantów województwa zaproszono na VIII OFTJA (Wrocław, 12-19 XI 1973), gdzie również zostali dobrze przyjęci.¹⁶⁴

W 1974 r. Jerzy Karnicki rozpoczął studia w Wyższej Szkole Inżynierskiej w Koszalinie (kierunek mechanika, specjalność obróbka cieplna). Po trzecim roku zrezygnował (1977). Zdobywszy kwalifikacje

163 „Rondowcy” otrzymali dwie równorzędne nagrody za najlepsze debiuty, zaś Galik jedną z czterech równorzędnych nagród dla najlepszych spektakli. Franczak i Żelazny odebrali nagrody za reżyserię. Ponadto Teatrowi „Rondo” przyznano nagrodę zespołową. Patrz: T. Burzyński, *Debiantanci ścigają weteranów*, „Scena” 1974, nr 1, s.11; M. Szalecki, III OSATJA (27-30 IX 1973), Wrocław 1974.

164 Patrz program: U. Galia (red.), VIII OFTJA (12-19 XI 1973), Wrocław 1973.



Po lewej: aktor zespołu „Rondo III”, Ludomir Franczak, w spektaklu *Wszęchnieć* (1994).

Po prawej: aktorki zespołu „Rondo III”, siostry Anna i Justyna Lichacy, w spektaklu *Nadliczbowi ludzie* (1999).



Kabaret Doczekać Końca Dnia w pierwszym programie - *Otwarcie*. Od lewej: Radosław Ciecholewski, Andrzej Petelski, Jerzy Karnicki, Grzegorz Gurlacz.



Scena ze spektaklu *Cyrk Oklaboma*. Od lewej: Jerzy Karnicki w roli Pana Pollunder, Marcin Bortkiewicz, Mieczysław Giedroń.

komisją, której przewodniczył prof. Aleksander Bardini (1981), na pełnym etacie. W 1989 r. wraz z grupą przyjaciół: Radosławem Ciecholewskim, Grzegorzem Gurlaczem, Andrzejem Petelskim, Bogną Kaczyńską (fortepian), założył kabaret pod nazwą Doczekać Końca Dnia (DKD). Pierwszy program wg tekstów Bursy, Gurlacza, Kaczmarskiego i Kofty, z muzyką Ciecholewskiego, nosił tytuł *Otwarcie*. W 1993 r. jako pracownik WOK, założył grupę teatralną „Rondo III”.¹⁶⁵

Dnia 15 listopada 2003 r. w sali Teatru Impresaryjnego, odbyła się premiera spektaklu *Cyrk Oklaboma wg Ameryki* Franza Kafki.¹⁶⁶ Stanisław Miedziewski, powierzył Jerzemu Karnickiemu trzy role: Pana Pollunder, Starszego Kelnera i Służącego. Gdy po trzynastu latach niebytu, pod nazwą Nowy Teatr, reaktywowano scenę zawodową w Słupsku, wrócił na deski teatru.



Teresa Grabarczyk podczas Ogólnopolskich Konkursów Recytatorskich w latach 1974 i 1975.

3.3. Teresa Grabarczyk

Urodziła się 4 lutego 1950 r. w miejscowości Kałuszyn koło Warszawy. Do Słupska przyjechała w 1968 r., po tym, jak nie została przyjęta do warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej.¹⁶⁷ Podjęła studia w dwuletnim Studium Nauczycielskim (wychowanie muzyczne). Szybko nawiązała współpracę z Teatrem Dialogu i Poezji „Rondo” Adama Golińskiego.

¹⁶⁵ W pierwszym składzie grupy znalazły się m.in. dzieci Antoniego Franczaka: Ludomir i Radosława.

¹⁶⁶ Scenariusz Marcin Bortkiewicz, reżyseria Stanisław Miedziewski, scenografia i kostiumy Ludomir Franczak, muzyka Leszek Kułakowski, obsada: Marcin Bortkiewicz, Mieczysław Giedroń, Daniel Kalinowski, Jerzy Karnicki, Caryl Swift, Katarzyna Sygittowicz Sierosławska. Patrz program: *Cyrk Oklaboma*, Teatr „Rondo”, Słupsk 2003, archiwum własne.

¹⁶⁷ Pomyślnie zdała trzyetapowy egzamin. Nie przyjęto jej z braku miejsc.

W PDK rozpoczęła się jej przygoda z recytacją. Tam też poznała Franczaka. Po skończeniu Studium podjęła pracę w MDK przy ul. Szarych Szeregów. Prowadziła zespoły muzyczne, potem również teatralne (1970-1974). Na konsultacje recytatorskie przychodził do niej Ryszard Hetnarowicz, wówczas uczeń I klasy LO. Jej współpraca z „Rondem” Antoniego Franczaka rozpoczęła się na początku 1973 r. Już 16 stycznia w Świdwinie zaistniała w montażu poetyckim pt. *Sydonia*. Było to nagłe zastępstwo za Krystynę Trojanowską.

Sydonia /5/ – poemat historyczny Stanisława Misakowskiego¹⁶⁸ zainteresował młodą aktorkę na tyle, że na jego podstawie postanowiła zrealizować monodram. Doskonale znany Franczakowi tekst wydał się znakomitym materiałem na spektakl jednoosobowy.

Pochodząca ze znamienitego pomorskiego rodu Borków – Sydonia, zgodnie z życzeniem ojca, przez wiele lat przebywała na dworze księcia Filipa I (1515-1560) w Wołogoszczy. Jej serce podbił utalentowany, czwarty z kolei syn księcia i, jak podają współczesne źródła, najpiękniejszy – Ernest-Ludwik. Obiecał małżeństwo. Niestety zabrakło mu siły charakteru i męskiej stanowczości do realizacji złożonych deklaracji. Młody książę ugiął się pod naciskiem rodziny i ożenił z córką księcia Brunszwiku (1577). Dla ambitnej Borkówny był to straszny cios. Opuszczając na zawsze dwór w Wołogoszczy, rzuciła na cały ród pomorskich Gryfitów

168 Pierwsze wydanie *Sydonii* ukazało się w 1970 r. Jednak do literatury pięknej weszła Sydonia już w połowie XIX w. Zafrapowany jej losem pastor z wyspy Rugii, Meinhold, napisał powieść pt. *Sydonia von Bork – die Klosterhexe* (*Czarownica klasztorna*). Pod wrażeniem, przetłumaczonej na język angielski powieści, wybitny malarz Eduard Burne-Jones (1833-1898), namalował portret Pomorzan-ki, który do dziś znajduje się w Tate Gallery w Londynie. Anglik, nie znając szczecińskiego portretu Sydonii z XVII w., na którym wiernie odtworzono jej rysy, przedstawił „czarownicę”, jako demoniczny typ kobiety o pięknych jantarowych włosach, patrzącej przenikliwymi oczyma w dal.

klątwę-przepowiednię, która głosiła, że w ciągu pół wieku liczny ród książęcy bezpotomnie wymrze. Istot-



nie, w kilka lat po wyjeździe Sydonii przepowiednia zaczęła się spełniać. W historii rodu wspomina się o licznych nagłych zgonach, nieudanych mariażach i bezpłodności książęcych żon. Szybkie wymieranie tak licznej dynastii najłatwiej było tłumaczyć siłami nadprzyrodzonymi, w tym wypadku działaniem szatana. Pod naciskiem swego otoczenia książę Bogusław XIII nakazał, 60-letnią już wówczas kobietę, zamknąć w klasztorze żeńskim w Stargardzie, skąd wkrótce wydostała się na wolność. To wydarzenie oraz kolejne przepowiednie, które się niebawem sprawdziły, stały się począt-

kiem ostatecznej tragedii Sydonii. Franciszek I nakazał jej uwięzienie. Po zeznaniach, wymuszonych wymyślnymi torturami, przeprowadzono proces, w wyniku którego liczącą już 80 lat „czarownicę”, skazano na spalenie. Ponieważ była szlachcianką, nie spalono jej żywcem. Kat ścinał jej najpierw głowę na „Kruczym Kamieniu” przed murami Szczecina.



Teresa Grabarczyk
w monodramie *Sydonia*.

Monodram przekazywał treści historyczne i wprowadzał widzów w zakamarki zranionej kobiecej

duszy. Obnażał mechanizmy rządzące w epoce wielkich wojen religijnych, w okresie kiedy gusła i zabobony święciły triumfy. Ukazywał absurdalność tłumaczenia pewnych wydarzeń, ostrzegał przed pochopnym formułowaniem zarzutów i lekkomyślnym ferowaniem wyroków. Wymowa przedstawienia miała charakter uniwersalny.

Spektakl rozpoczynał się słowami klątwy, wypowiedzianymi przez aktorkę tyłem do publiczności:

Nie przeminie pół wieku

a cały ród pomorski

wygaśnie - nastawała długa cisza. Następnie aktorka przenosiła się w czasie do początku historii.

Zasada minimalizmu Antoniego Franczaka tutaj unaoczniała się najbardziej. Aktorka w czarnej sukni zakrywającej kolana, z bosymi stopami, bez makijażu, w skupionym świetle reflektora, z jednym tylko rekwizytem – dużą, czarną chustą – wcielała się w postać kobiety, której jedyną winą była prawdziwa miłość. Chusta, w odpowiedni sposób ogrywana, przenosiła bohaterkę z jednego miejsca w inne; była znakiem różnych przedmiotów i osób (habitem, kolumną klasztorną, przeoryszą itp.) Gest i ruch podporządkowane były słowom. Ścięcie głowy Sydonii symbolizowało gwałtownie gasnące światło. Potem rozbrzmiewał śpiew płaczki.¹⁶⁹

30-minutowy monodram *Sydonia* zaprezentowano 5 razy. To jedyny spektakl, w którym tak głęboko i sugestywnie próbowano ukazać tajemnice kobiecej psychiki. W dziejach „Ronda” z tego okresu monodram, rzecz można kobiecie, to wydarzenie niepowtarzalne. Nawiązanie do historii regionu, premiera w Zamku

169 Rozmowa z T. Grabarczyk, zapis na MP 4 z dn. 21 II 2008, archiwum własne.



Anna de Croy.



Księżna Erdmuta.



Opowieść o księżnej Zofii.

Inscenizacje historyczne z cyklu „Panie na Zamku Książąt Pomorskich”.

Książąt Pomorskich (1973 lub 1974), to gesty znacznie poszerzające spektrum teatralnych poszukiwań.¹⁷⁰

W latach 1974-1982 Teresa Grabarczyk pracowała jako instruktor w PDK (od 1975 r. WDK). Jednocześnie podjęła zaoczne studia na Wydziale Pedagogiki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy (kierunek pedagogika, specjalizacja praca kulturalno-oświatowa). Od 1982 do 1989 r. zajmowała stanowisko koordynatora do spraw pracy artystycznej w Teatrze Dramatycznym.¹⁷¹ Kilka razy zaistniała na scenie, m.in. w *Jacku i Placku*, *Babie dżinwo*. W roku szkolnym 1989/90 uczyła muzyki w Szkole Podstawowej nr 14 przy ul. Banacha w Słupsku. Później związała się ze słupskimi przedszkolami, najpierw nr 13 przy ul. Niemcewicza, później nr 32 przy Kasztanowej. Od 2006 r. jest emerytowanym nauczycielem przedszkola.

170 Fascynacja przeszłością regionu i tradycją powróciła w późniejszych propozycjach repertuarowych OT „Rondo” w formie inscenizacji historycznych. Odbywają się one od 2000 r., z inicjatywy Katarzyny Sygitowicz Sierosławskiej. Do 2008 r. odbyło się 8 akcji plenerowych. W ich ramach zrealizowano następujące inscenizacje historyczne: w cyklu „Panie na Zamku Książąt Pomorskich” – *Anna de Croy* (2000), *Księżna Erdmuta* (2001), *Opowieść o księżnej Zofii* (2003); w cyklu „Kartka z historii miasta” – *Mściwoj i Sulistawa* (2004), *Sceny z historii dziejów Bogusława X, Księcia Pomorskiego* (2005), *Opowieść o księciu Kazimierzu IV z rodu Gryfitów, zwanym także Każkiem słupskim* (2006), *500-lecie Zamku Książąt Pomorskich w Słupsku* (2007), *Dziedzictwo polskie na Pomorzu – historia Bogusława V* (2008). Inscenizacje odbywają się na ulicach miasta, na Rynku Rybackim, w Zamku Książąt Pomorskich oraz na Dziedzińcu. Celem realizatorów jest przybliżanie mieszkańcom historii miasta i regionu. Inscenizacje mają dużą wartość edukacyjną tak dla widzów, jak i dla osób w nich uczestniczących (dzieci i młodzież skupiona przy OT „Rondo”, dawni członkowie zespołów, pracownicy SOK, przyjaciele teatru). Akcje, wpisane w cykl imprez pn. „Jarmark Gryfitów”, realizowane są we współpracy z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

171 Teatr był wówczas częścią instytucji, której pełna nazwa brzmiała: Teatr Dramatyczny i Orkiestra Kameralna w Słupsku.

Sukcesy grupy teatralnej „Rondo” są doniosłe. Jak sami przyznają, nie mieli w tym okresie poważnych doświadczeń i wiedzy teatrologicznej. Z pasją i determinacją uczyli się metod odczytywania tekstu, zasad współpracy, poznawali sami siebie i eksperymentowali z oryginalną formą monodramu. Do wąskiej wiedzy o roli scenografa w przedstawieniu w latach 70., przyznaje się, współpracujący z zespołem, Andrzej Szczepłocki.

Podstawowym wymaganiem Antoniego Franczaka wobec aktora, było poznanie autora i jego twórczości. Miało to służyć dogłębnej analizie scenariusza, który zazwyczaj oparty był na utworach poetyckich polskich twórców. Wykluczone było, by aktor uczył się tekstu scenariusza na pamięć. Odbywało się to podczas pracy wypełnionej etudami z przedmiotem oraz improwizacjami na temat kolejnych słów, zdań i myśli. Franczak skłaniał aktora do samodzielnych poszukiwań, czasem naprowadzał na jakiś trop. Przedstawienia powstawały w szybkim tempie w wyniku bardzo intensywnych prób. Cechą charakterystyczną spektakli jednoosobowych z tego okresu jest, że przed widzem stawał aktor, który od początku do końca kreował jedną postać. Z jednego, czasem dwóch rekwizytów (*Na film ten...* – laska i kapelusz), z konkretnych gestów – tworzył różne przestrzenie oraz niejednoznaczne sytuacje. Gra słowem i rekwizytem stwarzała nowy kontekst. Pod opieką Antoniego Franczaka przygotowano 5 monodramów. Ich realizacja odbywała się w oparciu o pewne zasady:

- wybór ambitnych i oryginalnych utworów poetyckich,
- wielokrotne odczytywanie tekstów i wydobywanie z nich wszystkich tonów, półtonów i od-

- poszukiwanie oszczędnych a zarazem wieloznacznych gestów i rekwizytów,
- partnerstwo w przygotowaniu spektaklu,
- ezopowość, metaforyczność przekazu,
- dbałość o liczne kontakty z widzami, śledzenie ich reakcji i traktowanie tychże jako swoistej wskazówki w doborze repertuaru,
- unikanie schematu i sztampy.

[illegible]

VI KONFRONTACJE ARTYSTYCZNE

9.II.1974 r.
godz. 18.30
KAWIARNIA WDK

W programie:

"INO GRANIE"
wg. Włodzisł. Wysockiego
wyk. MICHAŁ GAŁK
red. Józef Ziarno
opr. muzyczne Lechów i Bogusł.

"SATYR"
wg. Józef Kabanowski
wyk. JERZY KASZUBSKI
red. Andrzej Gniński

WOJEWÓDZKI DOM KULTURY KOSZALIN

118



IV

„SCENA MONODRAMU”
STANISŁAWA MIEDZIEWSKIEGO

Stanisław Miedziewski urodził się 7 września 1941 r. we wsi Pokomsze (Litwa), położonej na Kre-sach, niedaleko granicy Prus Wschodnich. Jest pierwszym synem z pięciorga rodzeństwa. Pochodzi ze zde-klasowanej rodziny szlacheckiej. W wyniku wojny jego rodzina znacznie ucierpiała, wielu jej członków zginęło w obozach. W 1947 r., w ramach repatriacji ze wscho-du, rodzina przesiedliła się w okolice Olecka, gdzie po-została na długie lata.

Mimo trudnych warunków, jego powojenne dzieciństwo było bogate w doznania. Dzięki zbiorom bibliotecznym ciotki, siostry matki, dużo czytał. Wspomi-na takich autorów, jak: George Byron, Aleksander Dumas¹⁷², Mikołaj Gogol, Ignacy Kraszewski i Adam Mickiewicz. *Ballady i romanse* znał na pamięć. Oglądał też spektakle amatorskich grup teatralnych. Jego pierw-sze spotkanie z teatrem miało miejsce w świetlicy Ma-zurskiego Domu Ludowego we wsi Gąski koło Olecka, gdzie obejrzał *Jasełka* wystawione przez ochotniczy te-atr kawalerów i panien.¹⁷³ Później, już w Olecku, w ki-nie „Mazur”, obejrzał *Pana Geldhaba* Aleksandra Fredry Teatru im. A. Węgierki z Białegostoku. Spektakl wy-warł na nim ogromne wrażenie. Dziś wspomina: *To był*

Na poprzedniej stronie: Stanisław Miedziewski podczas prób spektaklu *Gdy czarł nie śpi* wg Mi-kołaja Gogola w PTL „Tęcza” w Słupsku (1977).

172 Na podstawie *Hrabiego Monte Christo* przygotowywał nigdy nie-zrealizowane adaptacje. Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit.

173 W przedstawieniu grali m.in. wujowie Miedziewskiego.

*przełom, nie mogłem się z tego otrząsnąć. Pasąc gęsi na łące odgrywałem rolę sceny z tego dramatu.*¹⁷⁴

Interesowało go ogrodnictwo, stąd wybór szkoły średniej – Technikum Rolnicze w Białymstoku. Ciągnęło go również w zupełnie inną stronę. Chodził na wszystkie premiery białostockiego teatru, za dyrekcji Ireny Górskiej-Damieckiej (w wieku 16 lat oglądał *Tramwaj żwany pożądaniem* Tennessee Williamsa) oraz aktywnie działał w szkolnym teatrze, prowadzonym przez świetnych przedwojennych polonistów. Wystawiali *Zemstę* Aleksandra Fredry, w której grał rolę Papkina, operetkę *Hrabina Marica* Imre Kalmana, nawet *Lalkę* Bolesława Prusa i objeżdżali z teatrem okoliczne wsie. Tuż po maturze, w 1960 r., ubiegał się o przyjęcie do PWST w Warszawie. Doszedł do trzeciego etapu egzaminu. Ostatecznie nie został przyjęty. Wcielony do wojska, aby – jak mówi – nie oszaleć, brał udział w konkursach recytatorskich. Odkrywając w sobie uzdolnienia plastyczne, rozpoczął naukę w Studium Nauczycielskim w Ełku (specjalizacja wychowanie plastyczne).

Pierwszą pracę podjął we wsi Cimochy koło Olecka, gdzie uczył plastyki w klasach młodszych (1964-1968). To wówczas poznał prof. Irenę Wojnar, która zaraziła go ideą wychowania przez sztukę. Aktywnie działał w Podkomisji do Spraw Wychowania Estetycznego przy Katedrze Estetyki na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Warszawskiego. Za namową Ireny Wojnar rozpoczął zaoczne studia pedagogiczne. Cykliczne, kilkudniowe pobyty w Warszawie były dla wiejskiego nauczyciela czymś w rodzaju święta. Czas wolny spędzał w teatrach, zwłaszcza w Narodowym.



Dyplom za zajęcie II miejsca w wojewódzkich eliminacjach OKR (Białystok, 6-7 IV 1968).

174 Rozmowa z S. Miedzewskim, op. cit.



Zespół „Meluzyna”
(marzec 1969, Olecko). Na pierwszym planie: Stanisław Miedziewski.



Informacja prasowa o działaniach „Meluzyny” („Gazeta Białostocka”, 4 VIII 1973, nr 212).

Studiowanie pedagogiki nie dawało satysfakcji, toteż po dwóch latach zrezygnował. W 1965 r. zatrudnił się, jako instruktor teatralny, w Klubie Spółdzielczym Powszechnej Spółdzielni Społem w Olecku, gdzie założył Teatr Poezji „Meluzyna”, skupiający zarówno dorosłych (m.in. nauczycieli i pracowników PSS), jak i uczniów szkół śred-

nich.¹⁷⁵ Zrealizował wiele montaży poetyckich wg poetów warmińsko-mazurskich (m.in. *Ziemia w cud zaklęta* wg Michała Kajki), ale także: *Niobe* oraz *Wita Stwosza* wg poematów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, *Pugaczowa* wg Siergieja Jesienina, *Dwunastu* Aleksandra Błoka, pierwszą wersję *Słowa o Jakubie Szeli* Bruno Jasieńskiego oraz *Kopernika* wg różnych tekstów i kronik historycznych.¹⁷⁶ Był też dobrym recytatorem.

Za pracę z zespołem „Meluzyna”, Stanisław Miedziewski otrzymał wiele nagród.¹⁷⁷ Wieści o tej amatorskiej grupie zainteresowały tak ludzi piszących o teatrach poezji, jak i reżyserów. Spotkanie z Mirosławą Marcinkiewicz zaowocowało dwuczęściowym filmem dokumentalnym pt. *Niobe z Olecka*, który w 1967 r. wyemitowała Telewizja Polska.

175 Piękna Meluzyna to pół wąż, pół kobieta. Postać Meluzyny występuje w poemacie *Niobe* Gałczyńskiego.

176 O przedstawieniu *Niobe* pisał Marian Grześczak w książce zatytułowanej *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Warszawa 1973. Patrz: szkic *Muzyczna Niobe*, s. 196-206.

177 M. in. Nagrodę II Stopnia Ministra Kultury i Sztuki. Wręczono ją w siedzibie warszawskiego STS-u.

Rok później, w poszukiwaniu tematu na film, do Olecka przyjechali dwaj studenci Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi – Grzegorz Kędzierski i Tomasz Pobóg-Malinowski. Zachwyceni efektami pracy Miedziewskiego namówili go, by złożył dokumenty na Wydział Reżyserii Łódzkiej szkoły. Dostał się bez większych problemów (1969). *To był przypadek* – ocenia dziś.¹⁷⁸

Na uczelni zaprzyjaźnił się z Krystianem Lupa. W Łódzkim Studenckim Teatrze Satyryków „Cytryna”, zrealizowali wspólnie *Anatomie* Jarosława Marka Rymkiewicza (1971).¹⁷⁹ Na III roku studiów asystował Jerzemu Grzegorzewskiemu przy realizacji polskiej premiery *Balkonu* Jeana Geneta w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi (premiera 19 lutego 1972).¹⁸⁰ W 1973 r. z grupą



Próba etudy teatralnej na egzamin z „teatru” w PWSFTViT. Ćwiczy Krystian Lupa, reżyseria Stanisław Miedziewski. Wynik egzaminu 5. Łódź, 1971.



Studencki Teatr Satyryków „Cytryna” w spektaklu *Anatomia*. Inscenizacja Stanisław Miedziewski.

178 Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit.

179 Inscenizator Stanisław Miedziewski, scenograf Krystian Lupa, kompozytor Zdzisław Modelski, ruch sceniczny Jerzy Moniak, kierownictwo muzyczne Zbigniew Rychlewski, Robert Budzyński, światło Jan Ściborek, kierownik teatru Andrzej Olczak. Patrz program: Rymkiewicz J. M., *Anatomia*, STS „Cytryna”, Łódź 1971, archiwum S. Miedziewskiego.

180 Scenografia i reżyseria Jerzy Grzegorzewski, muzyka Stanisław Radwan.

znajomych i przyjaciół (m.in.: Tadeuszem Kijańskim, Krystianem Lupą, Zbysławem Maciejewskim, Henrykiem Talarem), Miedziewski organizował lato kulturalne w Olecku. Do udziału w imprezie zaprosił wrocławską aktorkę, absolwentkę krakowskiej PWST, Janinę Szarek. W ciągu dwóch tygodni zrealizował z nią pierwszy w swej karierze monodram – *Czerwcami gorące* wg utworów Bolesława Leśmiana. We wspólnie przygotowanym scenariuszu znalazły się spore fragmenty poematu *Łąka*, a także kilka wierszy. Niewielką przestrzeń sceniczną

wypełniały: miednica z wodą, w której zanurzone były dzwonki kościelne, wianek oraz jedwabna chusta w kwiaty. Na tych elementach aktorka jako „Południca Błada”, budowa-



Strona w programie VIII OFTJA (1973) poświęcona Janinie Szarek.

ła klimat monodramu. Istotną rolę przypisano słowu. Pozawerbalne składniki przedstawienia wywiedzione ze scenariusza były formą komentarza, ale też dopowiedzenia, czasem nawet ilustracji. Monodram, czy raczej uteatralizowany recital poezji, w stylu Jadwigi Galik, był prezentowany podczas VIII OFTJA we Wrocławiu (12-19 XI 1973).¹⁸¹ Po latach Stanisław Miedziewski przyznaje, że ta realizacja była popisem reżyserskim, obfitującym w tzw. pomysły, zwłaszcza formalne. Spektakl przeszedł bez echa.

181 Miedziewski nie był obecny na Festiwalu. Janina Szarek prezentowała monodram w głównym nurcie OFTJA. „Rondowcy” (Hetnarowicz i Karnicki) oraz Jadwiga Galik wystąpili w nurcie imprez towarzyszących, jako laureaci OSATJA. Patrz: U. Galia (red.), *VIII OFTJA (12-19 XI)*, op. cit.; Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit.

Edukację w łódzkiej filmówce zakończył 15-minutową etiudą fabularną *Odwiedziny Matki Boskiej*, zrealizowaną pod wpływem czeskiej szkoły filmowej, według autorskiego scenariusza inspirowanego własnym życiem (1972). Film powstawał na Mazurach, w okolicach Olecka, w miejscach gdzie żył i mieszkał Miedziewski. Grali w nim jego rodzice, sąsiedzi i członkowie „Meluzyny”. Na Festiwalu Etiud PWSFTViT w Warszawie (1975), obraz otrzymał nagrodę w kategorii „najlepszy film dokumentalny”.¹⁸²

Praktyki studenckie w łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych upewniły go w przekonaniu, że jego powołaniem jest teatr. Od 1 stycznia do 31 lipca 1974r. pracował jako reżyser w Białostockim Teatrze Lalek w okresie, gdy dyrektorem był Krzysztof Rau. Zrealizował tam *Baśń o Carze Saltanie* Aleksandra Puszkina. Niebawem, na Wydziale Humanistycznym białostockiej filii UW, założył Studencki Teatr „Parady”. Zrealizował *Konopielkę* Edwarda Redlińskiego oraz drugą wersję *Słowa o Jakubie Szeli* (1975). W pracy nad tym ostatnim interesowało go przede wszystkim poszukiwanie formy, nawiązującej do polskiej tradycji ludowej związanej z zapustami.

Jesienią 1975 r. na zaproszenie Józefa Grudy, ówczesnego dyrektora Szczecińskich Teatrów Dramatycznych, wyjechał do Szczecina. Nie udało się jednak podjąć współpracy, bowiem Gruda został zwolniony z tej funkcji. Miedziewski pracował natomiast jako asystent Wandy Laskowskiej przy *Warszawiance* Stanisława Wyspiańskiego (1 IX-31 XII).¹⁸³ W Szczecinie nie było jednak szans na pracę i zapewnienie warunków



Bohaterowie spektaklu *Gdy czart nie śpi* w reżyserii Stanisława Miedziewskiego (PTL „Tęcza”, 1977).

182 Zdjęcia Zbigniew Kopania, opieka pedagogiczna Janusz Majewski, Kazimierz Konrad. Patrz: www.filmpolski.pl; Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit.

183 Scenografia Małgorzata Treutler, muzyka Zbigniew Karnecki, premiera 20 grudnia 1975. Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit. Patrz też: S. Miedziewski, *Kariera teatralna*, www.e-teatr.pl.

bytowych rodzinie. W roku 1976 zaproponował swoją współpracę Antoniemu Franczakowi, kierownikowi działu teatralnego WDK w Słupsku. Wkrótce został instruktorem teatralnym w tej placówce. Wspólnie z Franczakiem i „rondowcami” zrealizował wiele przedstawień i okolicznościowych akademii. Współpracował też z PTL „Tęcza”. Inscenizował spektakl *Gdy czart nie śpi* wg *Nocy wigilijnej* Mikołaja Gogola.¹⁸⁴ Ze Słupskiem związał się na stałe i w roku 1978 sprowadził do miasta rodzinę.

Wkrótce podał realizację drugiego monodramu. Tym razem wziął na warsztat *Medeę* /6/ Romana Brandstaettera. Rolę tę powierzył Longinie Czempisz, uzdolnionej aktorce „starego” Teatru Dialogu i Poezji „Rondo”. Z jednej strony była to szalenie ciekawa osobowość, z drugiej zaś niezwykle traumatyczna postać. Reżyserowi wydała się idealnym medium do odegrania



Strona w programie VII OSATJA (1977) poświęcona Longinie Czempisz.

kobiety tragicznej, bohaterki antycznego dramatu. Choć praca nad przedstawieniem nie została zakończona, aktorka zdecydowała o wyjeździe do Zgorzelca na VII OSATJA (13-17 X 1977).¹⁸⁵ Historię Medei odegrała na półpiętrze Domu Kultury, wykorzystując wiszące tam

184 Tłumaczenie Jerzy Brączkowski, opracowanie sceniczne tekstu Stanisław Miedziwski, scenografia Ali Bunsch, muzyka Zygmunt Andrzej Januszkiewicz, prapremiera 18 lutego 1977. Spektakl zagrano 14 razy.

185 Z programu Spotkań wynika, że Longina Czempisz reprezentowała Klub „Nastolatka” w Słupsku.

wielkie lustro. O sukcesie nie mogło być mowy. Pojawił się także zarzut anachroniczności tekstu.¹⁸⁶

Na zaproszenie Marka Okopińskiego, z którym nawiązał kontakt jeszcze podczas studiów w Łodzi, rozpoczął współpracę z Teatrem im. W. Horzycy w Toruniu. W ciągu czterech sezonów (1976-1980) przygotował cztery premiery.¹⁸⁷ Do współpracy przy plastyce ruchu scenicznego podczas realizacji *Grupy Laokoona* i *Rzymskiej kurtyzany* zaprosił Józefa Podlaszewskiego. W Teatrze Dramatycznym w Elblągu, wyreżyserował sztukę pt. *Czerwony Kapturek* Jewgienija Szwarca (premiera 3 lutego 1978). Tu z kolei do współpracy zaprosił słupskiego scenografa, Andrzeja Szulca.

Praktyka reżyserska nie zatrzymała go przy teatrach miejskich.¹⁸⁸ Pisywał natomiast recenzje z przedstawień słupskiego Teatru Dramatycznego. Wiele z nich publikowano na łamach „Głosu Pomorza” i słupskich „Zbli-



U góry: próba *Grupy Laokoona* w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu. Stoją: Wójciech Szostak, Teresa Wierzbowska, Tadeusz Tusiacki, leżą: Stanisław Miedziwski, Krzysztof Jabłoński (Toruń, 1978).

Na dole: staż-warsztat w Teatrze Bertolta Brechta w Berliner Ensemble (1983). Z lewej Stanisław Miedziwski.

186 Rozmowa z S. Miedziwskim, op. cit.

187 *Emigranci* S. Mrożek (4 października 1976), *Grupa Laokoona* T. Różewicz (premiera 29 września 1978), *Krawiec* S. Mrożek (premiera 12 maja 1979, konsultacja muzyczna Krzysztof Lipka), *Rzymska kurtyzana* M. Drżić (5 lipca 1980). Scenografię do wszystkich przedstawień projektował Andrzej Markowicz. Patrz programy, archiwum S. Miedziwskiego.

188 W 1985 r. w słupskim TD zrealizował jeszcze *Wariata i zakonnicę* Witkacego. Scenografia Krzysztof Grzesiak, premiera 5 maja 1985. Patrz: A. Raczyńska, *Teatr można robić wszędzie*, „Zbliżenia” 1985, nr 19, s. 7.



Plakat spektaklu *Cyrk Oklaboma*. Projekt Łukasz Franczak.

zeń”.¹⁸⁹ W 1983 r. w uznaniu wartości działań Stanisława Miedziewskiego, TKT wysłało go na staż-warsztat do Teatru Bertolta Brechta w Berliner Ensemble. Wraz z innymi twórcami z całego świata współrealizował etiudę pt. *Kaukaskie kredowe koło*. Choć pozostał wierny teatrowi „pokątnemu”, nieoficjalnemu, to nie sposób nie zauważyć, że teatr zawodowy i jego możliwości nie interesują Miedziewskiego. Dowodem są kolejne inscenizacje: *Cyrk Oklaboma* wg *Ameryki* Franza Kafki (15 XI 2003), *Dziady* Adama Mickiewicza (5 X 2007).¹⁹⁰ W teatrach miejskich Miedziewski zaliczył 2 asystentury i zrealizował 11 premier.

Próba *Cyru Oklaboma* w Teatrze Impresaryjnym w Słupsku. Od lewej: Katarzyna Sygitowicz, Stanisław Miedziewski, Marcin Bortkiewicz.



i wspólny, „Gazeta Białostocka” 1974, nr 269; S. Miedziewski, *Teatr pokątny*, „Gryf” 1983, nr 1.

190 *Cyrk Oklaboma* został zrealizowany z „rondowcami” i miał inaugurować działalność teatru dramatycznego w Słupsku po 13 latach nieobecności. *Dziady* zrealizował na scenie Nowego Teatru, w trzy lata po tym, jak słupska scena zawodowa ukonstytuowała się na dobre. Nowy Teatr oficjalnie rozpoczął działalność 13 września 2004 r. premierą *Szałonej lokomotywy* Witkacego w reżyserii Jana Peszka i Michała Zadary. 27 marca 2009 r. w Nowym Teatrze odbyła się premiera *Remizora* Mikołaja Gogola w reżyserii Victora Panova. Miedziewski zagrał w spektaklu rolę Sędziego.

Warunki sprzyjające twórczym poszukiwaniom spowodowały, że na stałe związał się z „Rondem”. Tutaj spotkał osobowości aktorskie, które umożliwiły mu realizację teatralnych wizji. Większość z tych osób, wyłączając Caryl Swift i Mieczysław Giedrojcia, to wychowankowie OT „Rondo”. Zrealizował z nimi kilkadziesiąt przedstawień, w tym te najważniejsze, do których zalicza: *Sekstet...* (Teatr „STOP”), widowiska *Kalendarz Polski* i *Don Kichot polski* oraz wszystkie monodramy.

Stanisław Miedziewski, w przeciwieństwie do Antoniego Franczaka, nie dysponował zwartym zespołem. Nigdy zresztą nie angażował się w budowanie grupy, bowiem – jak sam przyznaje – brakuje mu predyspozycji przywódczych. Gdy spotykał na swojej drodze ciekawą osobowość, próbował kameralnych form. Z perspektywy czasu mówi: *Teatr indywidualny skazany jest na ogromny minimalizm. I porównuje: Weźmy Beethovena... Symfonie... Wielkie formy, wielki rozmach. Instrumentacja, motyny, popisy kompozytorskie... Natomiast według mnie mistrzostwo i szczyt swoich możliwości osiągnął w formach kameralnych, w kwartetach. Ja wolę kwartety niż symfonie.*¹⁹¹



U góry: *Sekstet...* Od lewej: Mirosław Gliniecki, Wojciech Szroeder, Bogdan Pobiedziński, Marzena Moździerz-Fabich, Mieczysław Giedrojć.

Na dole: uczestnicy Teatralnych Warsztatów Przyjaźni w Koninie (1976). Zajęcia prowadzi Stanisław Miedziewski.

¹⁹¹ Rozmowa z S. Miedziewskim, zapis na MP 4 z dn. 11 III 2008, archiwum własne.

4.1. Mieczysław Giedroń

Urodził się 27 października 1953 r. w Bydgoszczy, jako najmłodszy z trójki braci. Po ukończeniu Zasadniczej Szkoły Zawodowej podjął naukę w Technikum Przemysłu Drzewnego (1971-1974). Wziął udział w dwóch szkolnych akademiach okolicznościowych (prezentował wiersz satyryczny *Żabka* Stefanii Grodzieńskiej). Rok po maturze podjął studia w Instytucie Inżynierii Środowiska Wyższej Szkoły Inżynierskiej w Koszalinie.¹⁹²

Działalność teatralną rozpoczął w 1977 r., w koszalińskim Studenckim Teatrze Ruchu „Blik”. Jego pierwszymi nauczycielami byli Józef Podlaszewski, Ryszard Kotecki i Stanisław Miedziewski.¹⁹³ Z zespołem związał się na 7 lat (1977-1981, 1983-1986). Wystąpił



Spektakl *Zmartwychwstać*
Teatru „Blik” (1979).
Od lewej: Danuta Środa,
Krzysztof Owsianny,
Mieczysław Giedroń.

192 W pierwszej połowie 1976 r. w ramach studiów uczęszczał na zajęcia laboratoryjne z podstaw inżynierii środowiska, prowadzone przez Józefa Podlaszewskiego.

193 Dzięki warsztatom organizowanym przez zespół, zetknął się także ze światowymi pedagogami z dziedziny tańca i pantomimy, m.in. z: Rolfem Ebergiem (Szwecja), Britą Holm (Szwecja), Olegiem Brecke (USA), Peterem Kreuchem (Niemcy).

w 6 realizacjach i trzykrotnie uczestniczył w tournée zespołu po Anglii.¹⁹⁴

W 1980 r. przerwał studia i opuścił Koszalin. Przez pewien okres pracował w stolarni Teatru Muzycznego w Gdyni (1982). Na studia w Wyższej Szkole Inżynierskiej już nie powrócił. W kwietniu 1983 r. podjął pracę jako instruktor do spraw teatru w Dziale Artystyczno-Oświatowym Miejskiego Ośrodka Kultury w Koszalinie. W Dziecięcym Ognisku Teatralnym założył Teatr Ruchu „Świerszcz”, z którym zrealizował *Brzydkie kaczątko* (1985) i *Czerwonego Kapturka* (1986).¹⁹⁵ Prowadził też Młodzieżowy Teatr Ruchu „Astma” przy Młodzieżowym Domu Kultury w Koszalinie (*Krótką historią jednego płaszcza wg Płaszcza Mikołaja Gogola*, premiera 27 marca 1984).¹⁹⁶ Istotne jest, że po raz wtó-

194 *Kantata* (1978), *Suita patriotyczna* (widowisko wystawione na ruinach średniowiecznego zamku w Starym Drawsku, 1978), *Zmartwychwstać* (1979), *Adwento* (1980), *Amen* (1981), *Tajemnica radosna* (1983). Pierwszy wyjazd do Anglii miał miejsce w maju 1979 r. Zespół wziął udział w Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich organizowanym w Oxfordzie przez „The Observer” (prezentowano spektakle *Kantata* i *Zmartwychwstać*). Dobre recenzje w „The Observer”, „The Financial Times”, „The Oxford Times”, zaowocowały zaproszeniem na kolejny festiwal oraz w tournée po ośmiu college’ach i teatrach południowej Anglii (*Zmartwychwstać* i *Amen*, kwiecień 1980). W 1985 r. zespół wyjechał do Anglii po raz kolejny, tym razem z warsztatami i obrazami *Amen* oraz *Tajemnica radosna*. Patrz: STR „Blik”. *Związała kronika zespołu*, op. cit.; *Teatr BLIK, UK Tour 1985*, maszynopis, archiwum M. Giedrojcia; *Events at Bulmershe '80 presents BLIK*, maszynopis, archiwum M. Giedrojcia.

195 Spektakl *Brzydkie kaczątko* zdobył wyróżnienie na Wojewódzkim Przeglądzie Teatrów Amatorskich w Świdwinie (1985). Rozmowa z M. Giedrojciem, zapis na MP 4 z dn. 17 III 2008, archiwum własne. Patrz też: *Opinia dyrektora Miejskiego Ośrodka Kultury w Koszalinie*, maszynopis, archiwum M. Giedrojcia.

196 Zespół powstał pod nazwą „Atma”, którą wkrótce zmieniono na „Astma”. Pod taką nazwą grupa prezentowała przedstawienie podczas I Koszalińskiego Przeglądu Teatrów Ruchu i Pantomimy. Przez pewien czas funkcjonowała także nazwa „Bez nazwy”.



Dialogus pastoralis - scena Heroda (Mieczysław Giedroń) i Sługi-Diabła (Mirosław Gliniecki).



Mieczysław Giedroń w programie edukacyjnym *Tajemnice pantomimy*.



Mieczysław Giedroń w programie *Klaun Mietek*.

ry związał się z „Blikiem”. Jesienią 1983 r. rozpoczął współpracę z Teatrem „STOP”. Został konsultantem do spraw ruchu scenicznego i pantomimy. Wkrótce wystąpił w przedstawieniach *Dialogus pastoralis* (marzec 1984) i *Sekstet...* (marzec 1985), w reżyserii Stanisława Miedziewskiego. Wziął też udział w programach edukacyjnych: *O Teatrze staropolskim* i *W świecie Teatru Milczenia*.

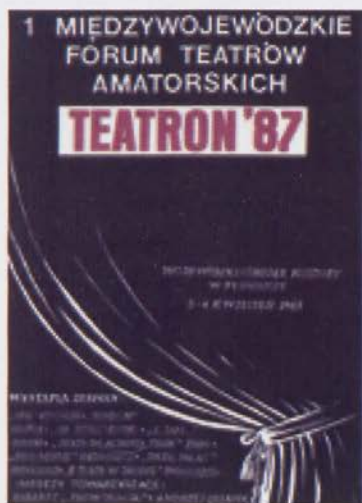
Wspólnie z Wojciechem Szroederem (pianino) i Bogusławem Pobiedzińskim (światła), w Miejskim Ośrodku Kultury w Koszalinie, zrealizował autorski program edukacyjny, wprowadzający dzieci i młodzież w świat pantomimy pt. *Tajemnice pantomimy* (1984). Niebawem do zainteresowania pantomimą dołączyła fascynacja sztuką cyrkową, zwłaszcza klaunadą. Do dnia dzisiejszego Mieczysław Giedroń pozostaje wierny tym konwencjom.

W 1986 r. wyjechał do Bydgoszczy, kończąc tym samym współpracę z Teatrem „Blik”. Początkowo pracował jako instruktor teatralny w Wojewódzkim Ośrodku Kultury.¹⁹⁷ Przez trzy lata, jako wolontariusz, prowadził teatr w Domu Dziecka w Orłowie pod Inowrocławiem.¹⁹⁸ Przygotował też 45-minutowy program klaunowski. Jego tytuł zmieniał się co pewien czas: *Klaun Mietek*, *Klaunada*, obecnie – *Ja, Klaun*. Prezentowany ponad 1 000 razy program, z uwagi na swój jednoosobowy

197 Organizował Międzywojewódzkie Forum Teatrów Amatorskich TEATRON, którego I edycja odbyła się w dniach 3-4 IV 1987 r. Zainicjował też Wojewódzkie Przeglądy Teatrów Wiejskich.

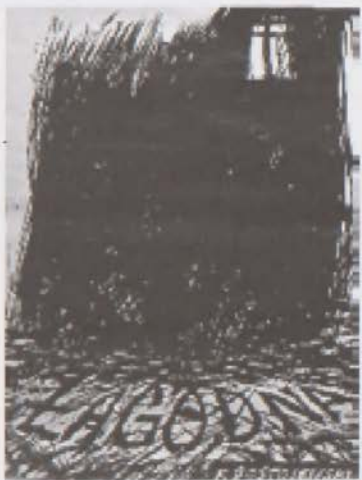
198 Z grupą młodszą zrealizował: *Sierotkę Marysię i siedmiu krasnoludków* oraz *Czerwonego Kapturka*, ze starszą – *Teatryk Zielona Gęś* wg Gałczyńskiego.

charakter, można uznać za początki Mieczysława Giedrojcia w teatrze jednego aktora.¹⁹⁹



Związany zawodowo z trzema miastami: Bydgoszczą, Koszalinem i Słupskiem, w tym ostatnim, Mieczysław Giedrojć – mim, postanowił „przemówić”. Doświadczenia z Teatrem „STOP”, w którym grał swoje pierwsze role mówione (Herod, Pasterz, Starzec), zainspirowały go do jeszcze większej pracy nad słowem. Pojawiła się szansa zrealizowania monodramu. Blisko dziesięciomiesięczna praca została zwieńczona premierą *Łagodnej* /7/, która odbyła się w koszalińskim Teatrze „Dialog” (1988).²⁰⁰

Plakat przeglądu teatralnego organizowanego przez Mieczysława Giedrojcia w bydgoskim WOK.



Nowela Fiodora Dostojewskiego oparta jest na strukturze monologu, co wykorzystał Stanisław Miedziewski,

Plakat monodramu *Łagodna*. Projekt Edward Umiński.

199 Program prezentowany był w różnych zakątkach kraju. Początkowo pokazy odbywały się na zlecenie koszalińskich instytucji: Alma-Art i Bohemy. Od 15 marca 1995 r. Giedrojć tworzy niezależny Teatr Małych Form w Bydgoszczy. Fragmenty klanuny prezentowane były w programie edukacyjnym dla młodych widzów pt. *Podwórko pod chmurką* (TVP 1).

200 Próby odbywały się na scenie OT „Rondo”. Producentem przedstawienia była Alma-Art w Koszalinie, instytucja kulturalna działająca pod egidą ZSP. Rozmowa z M. Giedrojciem, op. cit.



Mieczysław Giedroń
w monodramie *Łagodna*.

autor scenariusza. W upalną petersburską noc, pod koniec XIX w., 41-letni mężczyzna czuwa przy martwym ciele swej młodej żony. Próbuąc dociec przyczyn, dla których popełniła ona samobójstwo, wspomina historię tego toksycznego związku – od pierwszego spotkania, po bezceremonialne kupno niespełna 16-letniej dziewczyny od jej opiekunek, aż do tragicznego końca. W jego duszy mieszają się żal, ból i poczucie winy. Postać kreowana przez Giedrońca przywołuje inne postaci opowiadania: żonę, jej ciotki, Łukierię oraz sklepikarza, kandydata do ożenku z dziewczyną. Na moment pojawia się też przechodzień, wypowiadający ustami lichwiarza słowa: *Tylko krzyńka krwi nyciekła z ust, tylko krzyńka*.

Na scenie stoją trzy krzesła zwrócone ku sobie. Meble są przykryte szarymi pokrowcami i określają przestrzeń, w której porusza się bohater. Monodram rozpoczyna scena, w której aktor siedzi na jednym z krzeseł, tyłem do widowni. Ubrany jest w granatowe spodnie, takież surduty, białą koszulę, chustkę koloru ekri, zawiązaną na szyi oraz czarne buty. Jedyńm rekwizytem jest biała chusteczka, wyjmowana z kieszeni spodni. Monodram kończy się takim samym obrazem, jaki zastajemy na początku: lichwiarz siedzi na krześle, światło powoli gaśnie.

Podstawowym środkiem artystycznego wyrazu jest słowo. Podczas prób największą uwagę przywiązywano do jego ekspresji i sposobu wypowiedzenia. Dużym wyzwaniem dla aktora-mima okazała się, założona już na etapie konstruowania scenariusza, manipulacja czasem i przestrzenią. Bohater to przywołuje różne przestrzenie czasu minionego, to znów odchodzi od nich i powraca do przestrzeni realnej. Zderzenie tych przestrzeni odbywa się za pomocą określonego tonu słowa i barwy dźwięku. By uchwycić niuanse intona-

cyjne i specyficzne brzmienie niektórych słów, twórcy odbywali próby w plenerze, np. w lesie. Postać lichwiarza, złożona z całej gamy odcieni, tonów i półtonów, to polifoniczny obraz wnętrza człowieka. W tym obrazie zawiera się siła i specyficzna atmosfera monodramu.

Mieczysław Giedrońc wspomina: *Przed każdym przedstawieniem miałem lęk, czy podołam wyzwaniu.*²⁰¹ Recenzje rozwiewają te obawy: *Giedrońc podejmuje grę. Przedstawia duszę człowieka przeżywającego wstrząs. Tragedia uczuć, krach światopoglądu, upadek duchowy i wreszcie śmiertelny finał – to wszystko aktor ukazuje w budowanej przez siebie postaci. Miotają się w niej różne żywioły ludzkiej natury, często zaskakujące nas. Węzeł zawiązanymi stosunków przecina tragiczne zakończenie.*²⁰² Opinia ta wskazuje, że twórcy pokazali bohatera w całej złożoności, ocenę pozostawiając widzowi, przy czym nie uciekali od pokazywania mężczyzny, jako osoby okrutnej, bezwzględnej i mogącej sprawiać ból. Czy lichwiarz swym wyrafinowanym postępowaniem przyczynił się do unicestwienia swej żony, czy też nie potrafił okazać swych uczuć? Kochał, czy nienawidził? Kim był ten, z pozoru pozbawiony serca, człowiek? *Opuszczamy salę po przedstawieniu pełni wewnętrzznego niepokoju* – dodawał Mirosław Gliniecki.²⁰³ 47-minutowy spektakl wystawiono 42 razy.

Udana próba scenicznej adaptacji noweli o rozpacz i osamotnieniu, spowodowała twórców do pracy nad kolejnym monodramem. Tym razem „wzięli na warsztat”, pełne metafor i bogatej symboliki, opowiadanie Mikołaja Gogoła *Nos* /8/. Za pomocą nieprawdopodobnego wydarzenia, jakim jest zniknięcie nosa z twarzy asesora kolegiального – Kowalewa, autor opisuje stosunki panujące w XIX-wiecznej Rosji, podziały klasowe, układy i konszachty. Poszukiwanie zagubione-

201 Rozmowa z M. Giedrońcem, op. cit.

202 M. Gliniecki, *STOP! Totus Mundus raz jeszcze*, „Zbliżenia” 1988, nr 47, s. 7.

203 Ibidem.



Afisz i plakat monodramu *Nos*. Projekty: Stefan Morawski i Waldemar Waszkiewicz

go nosa może przywołać na myśl poszukiwanie własnej tożsamości, bez której człowiek traci grunt pod nogami.

Ciekawym wyzwaniem wydało się przełożenie materii literackiej na język teatru i znalezienie sposobu narracji. Twórcy posłużyli się postacią skomorocha, wędrownego aktora, linoskoczka, lalkarza, kuglarza, tancerza, muzykanta i błazna w jednej osobie, wywodzącego się z rosyjskiej tradycji teatru ludowego.²⁰⁴

Bohaterem przedstawienia jest aktor, daleki krewny skomorocha, ubrany w czarne, garniturowe spodnie, stary czarny frak i białą koszulę. Opowiada on historię zaginięcia nosa majora Kowalewa i poszukiwania go w Petersburgu. Wciela się w różne postaci: majora Kowalewa, jego lokaja Iwana, policmajstra, dorożkarza, właściciela gazety, doktora, sztabs-oficerowej – Podtoczynej Grigorjewej i jej „bardzo przystojnej” córki, wdowy po radcy stanu – Czechyriewej oraz radcy stanu, w którym Kowalew widzi swój nos. Czasem skomoroch odgrywa postaci w sposób dosłowny, innym razem nabiera do nich dystansu, przypominając widzowi, że jest tylko wędrownym aktorem. Osobowości bohaterów prezentowane są w różny sposób. Raz poprzez specyficzny ton, czy

sposób płaczu; innym razem poprzez określone gesty, ruchy, sposób chodzenia; jeszcze innym – poprzez odtańczenie.

Opowiadając epizod z życia majora Kowalewa aktor posługuje się kilkoma rekwizytami. W kieszeniach

204 Źródłem inspiracji był film Andrieja A. Tarkowskiego pt. *Andriej Rublow*.

jego spodni i fraka są: biała chusteczka, gazeta, świeczka, koperta, nos wykonany z papieru, moneta, plik banknotów i dwa lusterka. W starej walizce zaś – szelki, z przymocowanymi do nich czterema gruszkami, służącymi do robienia lewatywy.

Monodram rozpoczyna się wprowadzeniem w akcję przez bohatera. Aktor-skomoroch wchodzi na pustą scenę i zaznacza przestrzeń gry (zatacza duże koło). Ta przestrzeń w toku przedstawienia zaludnia się postaciami i zamienia w miejsca, przez które wędruje i do których trafia nieszczęsny bohater opowiadania Gogola. I tak przywołana jest na przykład przestrzeń cerkwi. Następuje to przez użycie gestu modlitewnego i zapalenie świecy. W pewnym momencie aktor puka się świecą w głowę. Ten gest ujawnia jego dystans i unieważnia powagę epizodu.²⁰⁵ Zabiegi swoistego deprecjonowania powagi chwili poprzez nieoczekiwany gest, ruch, mimikę, słowo, zmianę akcji czy muzykę są charakterystyczne dla realizacji Miedzińskiego.

Interesującą sceną utrzymaną w konwencji polifonicznej, jest „scena z doktorem”, w której doktor i pacjent istnieją jednocześnie. Ostry gest prawej dłoni, sugeruje doktora, natomiast przerażona twarz – pacjenta, czyli Kowalewa. Doktor, próbując dokonać diagnozy, uważnie przygląda się miejscu, na którym powinien znajdować się nos, zwraca głowę majora to do siebie, to od siebie, unosi jego podbródek i daje mu w to miejsce prztyczka. Jest to dla Kowalewa bardzo bolesne, co sugerują gesty i mimika aktora.

205 Akcja opowiadania Gogola dzieje się dnia 25 marca, czyli w Święto Zwiastowania, czczone szczególnie przez Rosjan prawosławnych. W tym dniu nikt nie pracuje i wszyscy udają się do cerkwi na nabożeństwo. Nos stosuje się do tradycji i udaje się do katedry. Ten fragment opowiadania w znakomity sposób ujawnia fałszywą pobożność człowieka. Można go też potraktować, jako parodię Dnia Zwiastowania. Szerzej o tym, w: P. Evdokimov, *Pravosławie*, Warszawa 2003.



Wejście bohatera.



Scena w cerkwi.



Scena z doktorem.

Mieczysław Giedroń
w monodramie *Nos*.



Mieczysław Giedroń
w monodramie *Nos*.

Skomoroch demonstruje też sposób pisania listu przez majora Kowalewa, do Podtocziny. Odbywa się to w przestrzeni scenicznej. Podłoga staje się kartką papieru, na której, poprzez zastosowanie różnych form ruchowych, aktor pisze kolejne wersy. Przemieszcza się przy tym w poprzek sceny, od lewej do prawej strony. Po każdym wersie wraca na lewą stronę, czyli na początek kartki. Jego działanie można przyrównać, bądź do działania mechanizmu maszyny do pisania, bądź do ruchów dłoni. W każdym zdaniu listu kryją się inne emocje, dlatego poszczególnym wersom nadano inną formę ruchową. List kończy się podpisem (*Platon Kowalen*) i kropką (podskok z obrotem).

Po powrocie utraconego nosa na swoje miejsce, a tym samym po zakończeniu opowieści, skomoroch opuszcza scenę. Wydaje się, że przedstawienie dobiegło końca. Teraz jednak następuje pointa. Aktor wraca na scenę z filiżanką herbaty. Zwraca się do publiczności w imieniu autora, dezawuuując wszystko to, co zostało pokazane. Mówi: *...jak autorzy mogą brać podobne tematy? Przyznam się, że to już całkiem niepojęte, po prostu... nie! nie! nic a nic nie rozumiem. Przede wszystkim żadnej, ale to żadnej korzyści dla ojczyzny; po wtóre... ale po wtóre również żadnej korzyści. Słowem, nie wiem, co to za...*²⁰⁶ Po tych słowach wzrusza ramionami i wychodzi.

Siłą monodramu jest niewątpliwie konsekwentnie utrzymana konwencja teatralna. Kilkanaście fragmentów opowiadania, wybranych przez reżysera, aktor przełożył na ruch, z zastosowaniem szczątkowych fraz tekstu. Każdy epizod jest precyzyjnie skonstruowaną etiudą, wydobywającą komizm postaci i sytuacji. Szczególną rolę wyznaczono gestom i elementom sztuki pan-

²⁰⁶ Aktor wypowiada te słowa zazwyczaj w języku rosyjskim. Patrż: M. Gogol, *Opowiadania*, przekł. J. Tuwim, Warszawa 1984, s. 171; Rozmowa z M. Giedrońcem, op. cit.

tomimy, wobec których słowo pełni funkcję służebną. Zrezygnowano z psychologicznego sposobu przekazu tekstu. Poprzez odpowiednią intonację, frazowanie i rytm, tekst stał się nie tylko informacją, ale i komentarzem muzycznym. Dzięki temu przedstawienie ma swój niepowtarzalny styl, służący budowaniu karykaturalnego obrazu świata i zanurzonego w nim bohatera.

Premiera 40-minutowego monodramu odbyła się 16 czerwca 1990 r., w Teatrze „Rondo”. Kolejne prezentacje rekomendowano w następujący sposób: *...widzowie, którzy lubią teatr kameralny, pełen dyscypliny intelektualnej i estetycznej, a jednocześnie dostarczający świetnej zabawy w najlepszym gatunku, nie zawiodą się...*²⁰⁷ Spektakl okazał się dużym sukcesem i do dziś pozostaje w repertuarze aktora (ok. 240 prezentacji).²⁰⁸ Prezentowany był w Rosji – w Archangielsku i Leningradzie (dziś Sankt-Petersburg), w Glarisegg (Szwajcaria), a także podczas wielu międzynarodowych festiwali w kraju i za granicą.²⁰⁹



Mieczysław Giedrojc
w monodramie *O szkodli-
wości palenia tytoniu*.

207 M. Kołowska, *Konwencja przeciw konwencji*, „Goniec Pomorski”, 15-17 VI 1990; (mk), *Gogolowski prztyczek w nos*, „Goniec Pomorski”, 6-8 VII 1990.

208 Patrz: J. Adamski, *Szkoda, że nie w Londynie...*, „The Polish Daily” London, 10 VIII 1993; W. Kajak, *Kirin*, „Bydgoszcz Extra”, XII 1993, archiwum M. Giedrojcia; P. Głowacki, *Nad miastem głupich nosów*, „Dziennik Polski” Kraków, 13 VII 2004; R. Warta, „Nos” w walizce, „Nowości” Toruń 1997, nr 294.

209 Wymienić należy: Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Totus Mundus”, zorganizowany przez Teatr „STOP” wspólnie z Teatrem „Studio” z Archangielska (Rosja, 1990); International Arts Festival „Kirin” w Cambridge (Anglia, 1993); Międzynarodowy Festiwal Solistów i Małych Grup w Kazaniu (1994); Festival Hautes Terres Art. and Tradition we Francji (1994); 17 Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych w Krakowie (2004); Festiwal „Bulwar” w Toruniu (2005). *Nos* grany był także w wiejskich chatkach, zakładach karnych i szpitalach psychiatrycznych.



Jako Ojciec w spektaklu *Dealer*.



Jako Robinson w *Cyрку Oklaboma*.



Jako Papież Juliusz II w dy-
sONANSie. W tle Urszula
Sawicka.

Ostatni monodram Mieczysława Giedrojcia – *O szkodliwości palenia tytoniu*, powstał 15 lat później i podobnie jak dwa poprzednie, oparty jest na opowiadaniu rosyjskiego pisarza – tym razem Antoniego Czechowa (premiera 11 listopada 2005, Parchowo). Choć monodramy wykonywane przez Giedrojcia są bardzo różne stylistycznie, to trudno oprzeć się wrażeniu, że aktor „specjalizuje” się w kreowaniu postaci ludzi małych, szarych, zepchniętych na margines życia publicznego, a jednak pełnych ambicji i niezrealizowanych namiętności, skrywanych za szczelnym parawanem sztucznego świata niezłomnych zasad.

Przygoda Mieczysława Giedrojcia z teatrem nie kończy się na monodramach i pantomimie. W latach 1987-1989 współpracował z koszalińskim kabaretem „Koń Polski”. Opracował ruch sceniczny do przedstawień: *Tango* Sławomira Mrożka (1988) i *Czy to bies, czy to pies* wg Tadeusza Różewicza (1990), reżyserowanych przez Stanisława Miedziewskiego w Teatrze „Studio” w Archangielsku. Latem 1994 r. wyjechał w Alpy Szwajcarskie, gdzie prowadził warsztaty pantomimiczne z ośmioosobową grupą chłopców ze szkolnego ośrodka wychowawczego w Glarisegg. Opracował dwie klasyczne etiudy pantomimiczne: *Operację* i *Autobus*. Pokaz odbył się na ulicach Davos.²¹⁰ Rok później zrealizował z wychowankami ośrodka zbiór etiud pantomimicznych pt. *Lekcja teatralna*. Gościnnie wystąpił na deskach Teatru Polskiego w Bydgoszczy. W inscenizacji *Tragedii o księżnej d'Amalfi* Johna Webstera, zrealizowanej przez Wiesława Górskiego (premiera 20 grudnia 1996), zagrał postać Szaleńca. W przedstawieniu profilaktyczno-edukacyjnym Teatru „STOP” pt. *Dealer* (premiera maj 1998), kreuje postać Ojca. Wystąpił też w *Cyрку Oklaboma* wg *Ameryki* F. Kafki (Wuj Jakob, Robinson, Robotnik Budowlany) oraz w wieczorze ekscentrycznym 210 Szerzej o tym, w: M. Kołowska, *Tego lata w Alpach...*, „Głos Pomorza”, 20-21 VIII 1994, s. 10.

pt. *dySONANs* (Papież Juliusz II) w reżyserii Stanisława Miedziewskiego (luty 2006).

Swoje doświadczenia związane z ruchem i pantomimą przekazuje nauczycielom i instruktorom prowadzącym zespoły teatralne. Na zaproszenie szkół i organizatorów festiwalu prowadził warsztaty w wielu miastach w Polsce oraz w Anglii, Francji, Rosji i Danii.

4.2. Caryl Swift

Urodziła się 12 sierpnia 1956 r. w Farnborough (Hampshire) w Wielkiej Brytanii. Od 11 do 16 roku życia uczęszczała do Arts Educational School w Tring (Hertfordshire). Jest absolwentką Wydziału Teatru, Filmu i Telewizji Uniwersytetu Walijskiego w Aberystwyth, w zakresie aktorstwa i reżyserii. Przez cztery lata prowadziła zespoły teatralne: dziecięcy, amatorski i zawodowy, w The West End Art Centre w Aldershot (1986-1990). Do Polski przyjechała 13 sierpnia 1990 r. Wzięła udział w międzynarodowych warsztatach teatralnych organizowanych przez Teatr „Blik”.²¹¹ Grupę artystów z Koszalina poznała w 1988 r., gdy kilku jej członków prowadziło warsztaty ruchowe w Art Centre.²¹²

211 Zajęcia podczas Letniej Szkoły Teatru prowadzili Stanisław Miedziewski, Józef Podlaszewski i Victor Panov. Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, zapis na MP 4 z dn. 6 I 2008, archiwum własne; M. Kołowska, *Najważniejsze jest przedstawienie. Rozmowa z Caryl Swift*, „Goniec Pomorski” 1994, nr 71.

212 Warsztaty cieszyły się dużym powodzeniem, dlatego w 1990r. zorganizowano je ponownie – trwały blisko dwa miesiące. Teatr prezentował też spektakle: *Strach na wróble* (9 prezentacji, wspólna produkcja z Teatrem „STOP”), w którym Miedziewski grał Ogrodnika oraz *Ostatni taniec* (21 prezentacji), w którym Miedziewski grał Rabina. Patrz: *Teatr BLIK, The U.K. Tour 1990*, maszynopis, archiwum S. Miedziewskiego; Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, op. cit.

Pod koniec września 1990 r., przyjechała do Polski po raz wtóry, by rozpocząć współpracę z „Blikiem” (w tym okresie teatr wszedł w ostatnią fazę swego działania, z zespołu odeszli już: Giedroń, Gliniecki i Miedziewski). Jesienią 1991 r. Caryl Swift osiadła w Polsce na stałe i przez blisko dwa lata (IX 1990-VIII 1992) była aktorką Teatru „Blik”. Zrealizowała dwie wersje spektaklu *Na pełnym morzu* wg Sławomira Mrożka²¹³ oraz przedstawienie kabaretowe *God Bless You, Mr. President* (1991/92).

Do Teatru „Rondo” po raz pierwszy przyjechała w marcu 1992 r., z okazji setnego przedstawienia monodramu *Nos*.²¹⁴ Pojawienie się angielskiej aktorki na drodze polskiego reżysera zbiegło się w czasie z okresem jego zainteresowania „wariatem z Krupówek”.²¹⁵ Jesz-

213 W wersji z października 1990 r. zagrała Listonosza i Lokaja, zaś w wersji z lutego 1991 r. – Grubą (reżyseria J. Podlaszewski). C. Swift, *Zyciorys*, maszynopis, archiwum własne.

214 Wraz z nią przyjechała Cecylia Ganning, Szwedka, jedna z aktorek Teatru „Blik”. Spotkanie kobiet ze Stanisławem Miedziewskim zaowocowało etiudą teatralną (zdarzeniem ulicznym) pt. *Sisters of Pinch* (*Siostry Pancza*), prezentowanym latem 1992 r. na deptaku w Ustce. Był to rodzaj komedii dell’arte w specyficznym, angielskim wydaniu. Patrz: M. Kołowska, *Najważniejsze jest przedstawienie. Rozmowa z Caryl Swift*, op. cit.; Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, op. cit.

215 W tym miejscu warto powiedzieć o dziwnym podobieństwie legend. Wertując biografię Witkacego reżyser natknął się na informację, że artysta służył w pawłowskim pułku lejbgwardii. Przypomnił sobie wówczas opowieści swego dziadka, Franciszka Żuryńskiego, który był oficerem w wojsku carskim w Petersburgu, jeszcze przed I wojną światową. Żuryński wspominał pawłowski pułk lejbgwardii. Choć mało jest prawdopodobne, by te dwie osoby spotkały się, to opowieści dziadka o zabawach oficerskich (np. o tzw. papojce), o damach oraz relacje z życia codziennego w Rosji, są podobne do tych, które opisywał Witkacy. Patrz: A. Micińska, *Z dziejów rodziny Witkiewiczów*, „Pamiętnik Teatralny” 1985, s. 47-59; J. Degler, *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, ibidem, s. 115, 124; J. Degler (red.), *Witkacy – życie i twórczość*, Wrocław 1996; Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit.

cze w tym samym roku Miedziewski napisał scenariusz przedstawienia *Kalamarapaksa, czyli rzecz o Witkacym* /9/. Tekst opracował na podstawie fragmentów dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza (*Matka, Nowe Wyzwolenie, Niepodległość trójkątów*). Włączył reportaż literacki Joanny Siedleckiej pt. *Mahatma Witkac*, wiersz jednej z aktorek Teatru Formistycznego w Zakopanem²¹⁶ oraz apokryfy własne, napisane w stylu Witkacego.

Wprowadzona przez reżysera postać Angielki, Winifred Cooper, jest idealną rolą dla Caryl Swift, ze względu na zbieżność pewnych wydarzeń w życiu obydwu kobiet. Obie przyjechały do Polski, zachwyciły się kulturą obyczajową, życiem teatralnym i „Stasiem”.²¹⁷ W Polsce próbowały zorganizować sobie życie prywatne i zawodowe.²¹⁸ Obie zagrały Tatianę w inscenizacji

216 Bohaterka przedstawienia śpiewa go pod koniec spektaklu do melodii jednego z motywów z baletu *Harnasie* Karola Szymanowskiego.

217 Patrz: H. Wach-Malicka, *Podróż Caryl*, „Dziennik Zachodni” Katowice 1998, nr 25.

218 Oprócz współpracy z Miedziewskim, aktorka wykładała w Collegium Języków Obcych słupskiej WSP. W ramach zajęć inscenizowała ze studentami angielskie wersje: *Opowieści Canterbury* G. Chaucera, *Snu Nocy Letniej* W. Shakespeare’a, *Księgi Dżungli* R. Kiplinga oraz *Ziemi Jalonej* T. S. Eliota. To ostatnie przedstawienie było prezentowane na deskach „Ronda” 3 razy. Zainicjowała „LIPS Festiwal” (Language in Poetry and Songs), który doczekał się trzech edycji (1997-99). Przygotowała angielskie wersje scenariuszy dla Teatrów: Kana (*Moskwa-Pietuszeki, Noc*), Provisorium (*Współzucie*), Cogitatur (*Il Fondo d’oro*), Teatru im. Bogusławskiego z Kalisza (*Woyzeck*), Teatru „Ecce Homo” z Kielc (*Padamme, padamme*) oraz dla Marcina Bortkiewicza (*Bobok, Satana*) i Wiolety Komar (*Biały na białym*). Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, op. cit. Patrz też: (JJ), *Fascynacja polskim teatrem*, „Dziennik Bałtycki”, 15 XII 1999; C. Swift, *Przebieg pracy artystycznej*, maszynopis, archiwum własne.

Nowego Wyzwolenia.²¹⁹ To zbieg okoliczności, ale w tych podobieństwach jest coś intrygującego i zastanawiającego. Nie sposób uniknąć refleksji, że gdyby na drodze Miedziewskiego nie stanęła Caryl, ten monodram nie mógłby powstać. Angielka, która osiadła w Polsce, mogła powołać do scenicznego życia postać, która pozostaje boleśnie obca w narzuconej jej rzeczywistości. Obcość wpisana jest również w warstwę językową monodramu: brzmienie języka, charakterystyczny akcent nadający słowom osobliwą i niepowtarzalną intonację. Jest to jeden z istotniejszych znaków, z jakich nakreślono portret Winifred, inspirowany malarską spuścizną Witkacego.

Miedziewski natknął się na postać pani Cooper w *Kronice życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza* Janusza Deglera.²²⁰ O tej angielskiej malarce, żonie Polaka, wiemy niewiele. Tyle tylko, że była aktorką Teatru Formistycznego w Zakopanem, stworzonego przez Witkacego w latach 20., a w prapremierowym przedstawieniu *Nowego Wyzwolenia* grała Tatianę.²²¹ Przez pe-

219 Realizacja zakopiańska miała premierę 21 marca 1925 r. i inaugurowała działalność Towarzystwa Teatralnego. Patrz: J. Degler, *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, op. cit., s. 82. Inszenizacja słupska miała premierę 26 lutego 1993 r. Patrz: M. Kołowska, *Witkacy now*, „Głos Pomorza”, 15 III 1993, s. 11.

220 Degler pisze: *W połowie lutego (1925) Towarzystwo Teatralne inauguruje działalność balem „futurystyczno-kostiumowo-maskowo-magicznym” w restauracji „Kresy”, której sale udekorowali Witkacy, Winifred Cooper, Janusz Kotarbiński i Rafał Małczewski. Z programem pantomimicznym wystąpiła Rita Sacchetto, żona Augusta Zamoyskiego. „Pamiętnik Teatralny”, op. cit., s. 82.*

221 Sekcja Teatru Formistycznego Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” (tak brzmi pełna nazwa teatru), powstała w czerwcu 1925r. w wyniku rozłamu w Towarzystwie Teatralnym. Jedni „przeszli na realizm” (m.in.: Mischke, Zborowski, Zwolińska) i kontynuowali działalność pod firmą Towarzystwa Teatralnego. Drudzy, pod wodzą Witkacego utworzyli odrębny teatr. Jego dyrektorem i reżyserem został dr Marceł Staroniewicz – lekarz szpitala Czerwonego Krzyża. Ibidem, s. 83.

wien czas była właścicielką willi Harenda, którą później odkupił od niej Jan Kasprowicz (najprawdopodobniej w 1923 r.). Nie wiadomo dokładnie jak potoczyły się jej losy wojenne. Z nielicznych wzmianek, jakie pojawiają się w Witkacowskich biografiach i wspomnieniach, można wnioskować, że zmarła w latach 40. minionego stulecia, w Londynie.²²²

Stanisław Miedziewski stworzył biografię hipotetyczną, utkaną ze strzępów różnych postaci kobiecych Witkacego.²²³ Opracował wersję, według której kobieta dożyła czasów komunistycznych – epoki, której Witkacy tak bardzo się bał. Proroctwa o degrengoladzie, sowietyzacji i świecie, w którym nie ma miejsca dla artystów, spełniły się. Malarka wciąż mieszka w Zakopanem. Owdowiała i samotna, w kwaterunkowej ruderze, oczekuje na przydział spółdzielczego mieszkania. Jest starą kobietą, której egzystencja wtłoczona została w ciasny kąt, pomiędzy starą szafę a łóżko, między kartony i walizki wypełnione szpargałami, które już dawno pokryły się patyną czasu. Tragicznie ograniczoną przestrzeń życia poszerzyć mogą jedynie wspomnienia szalonych lat dwudziestych, czasów młodości, które spędziła ciesząc się zainteresowaniem Witkacego.

Winifred w interpretacji Caryl to postać wielowymiarowa. Bywa śmieszna, gdy nagle przerywa swój wywód, aby przypomnieć sobie deklinację jakiegoś wy-

222 Por.: W. Kajak, *Dwie kobiety i Witkacy*, „Teatr” 1994, nr 9; H. Wach-Malicka, *Podróż Caryl*, op. cit.

223 Niektórzy krytycy uznali, że scenariusz jest bardzo słaby: *wręcz grafomański, a kronikarskie wstawki – drażniące. Albo umiejętności, albo niestuszny brak zaufania do aktorki, bądź publiczności spowodowały, że reżyser niczego nie pozostawił bez słownego komentarza. (...) Spektakel na tym wiele traci, a aktorka z pewnością poradziłaby sobie z zagranieniem partii niedopowiedzianych.* A. Garlicka, *Zostaje tylko Kalamarapaksa...*, „Mozz i Ziemia” Szczecin 1993, nr 42.



Caryl Swift jako Tatiana w *Nowym Wyzwoleniu*.
Leży Rafał Szyłański.

razu; tragiczna, kiedy mówi o swojej samotności i prostactwach Witkacego; tragikomiczna, gdy opowiada o jego kobietach oraz groteskowa, gdy opisuje swoje

starania o mieszkanie spółdzielcze u naczelnika miasta. Bohaterkę charakteryzuje autoironiczny dystans do swego losu oraz bezradność mająca ujście w sarkazmie wobec degrengolady, „morza chamstwa” i „wszech-ogólnego zbydlęcenia”, którego symbolicznym znakiem jest wyszeptywane tajemnicze słowo – „kalamarapaksa”.

Witkacy był mistrzem w konstruowaniu neologizmów, których z upodobaniem używał, zarówno w swojej twórczości jak i w kontaktach towarzyskich. W monodramie słowo to jest wieloznaczne – raz jest formą przekleństwa, raz próbą odczarowania złego świata, innym razem antidotum na przygnębiające realia. Winifred pyta: *Dlaczego spotkałam na swej drodze Pola-ka? Dlaczego żyć muszę w tym dziwnym kraju?*

Aktorka porusza się po scenie powłócząc nogami, nie odrywa stóp od podłogi. Ruch sceniczny ukierunkowany jest ku rekwizytom prowokującym do wspomnień.²²⁴ Frak, z którym tańczy, przypomina jej zmarłego męża, grzebień – naczelnika miasta, młynek do kawy – Jadwigę Witkiewiczową, długa czarna rękawiczka – Tatianę z *Nowego Wyzwolenia*, a beret jest aluzją do ulubionego nakrycia głowy Czesławy Oknińskiej. Peerelowska Winifred rozmawia z widmami, bowiem nikt z jej towarzystwa nie doczekał tych „metafizycznie” atrakcyjnych czasów. Wszystkie przedmioty przypominają pewne cechy dawnych znajomych, o których kobieta myśli, a nawet rozmawia z nimi. Przeszłość budzi tęsknotę, sarkazm, ironię, śmiech – nigdy jednak pogardę.

²²⁴ Ruch sceniczny powstał na próbach z Mieczysławem Giedrojciem.

Twórcy *Kalamarapaksy* podczas próby (1993).



Plakat monodramu *Kalamarapaksa...* Projekt Andrzeja Szczepłocki.

Początkowo zamiarem twórców było ukazanie „demonicznej” sylwetki artysty oraz skonstruowanie swego rodzaju portretu pamięciowego, w nieco profetycznym wymiarze. Słuszność takiej tezy potwierdza druga część tytułu – *rzecz o Witkacym*. W notatce o przedstawieniu twórcy wyjaśniali: *Chociaż o Witkacym – dramaturgu, prozaiku, filozofie, malarzu, twórcy teatru czystej formy, teoretyku i krytyku sztuki – wiemy już bardzo dużo, to postać tego ekscentrycznego artysty kryje wciąż wiele tajemnic. W jaki sposób filozofia, system etyczny, poglądy społeczne i słynny katastrofizm odzwierciedlały osobowość Witkacego? Jakim właściwie był człowiekiem?*²²⁵

Monodram tak interpretowany, znakomicie wpisywał się w treści programów szkolnych i edukacyjne zapotrzebowanie na popularyzowanie dokonań międzywojennego artysty. Krytycy odbierali sztukę jako teatralizowaną prelekcję, albo też przydługi wieczór wspomnień, któremu co prawda patronował Witkacy, ale mocno podretnoszony i jakby z nieprawdziwej fotografii. Zarzucano, że realizację monodramu zdeterminowało naiwne przekonanie, iż ta biografia jest obfitym i niewyczerpalnym źródłem problematyki wielu jego utworów.²²⁶

Z czasem akcent przesunął się na dramat jednostki ludzkiej uwikłanej w historię oraz problem samotności i bezradności wobec upływu czasu. „Portret” artysty pozostał, ale odsunięty na plan dalszy. W tle opowieści zachowały się także sylwetki dwu, bardzo ważnych w życiu Witkacego, kobiet: żony – Jadwigi oraz kochanki – Czesławy Oknińskiej, która towarzyszyła artyście w ostatnich latach życia.

225 S. Miedziewski, *Notatka o: „Kalamarapaksa...”*, maszynopis, archiwum S. Miedziewskiego.

226 Patrz: P. Zaczekowski, *Festival Teatrów „A Part”*. *Dziennik festiwalowy*, „Opcje” 1994, nr 2, s. 48-52.



Program *Kalamarapaksa...* Projekt Andrzej Szczepłocki.



Caryl Swift w monodramie
Kalamarapaksa... w 1993 r.

Przeobrażeniom ulegała także oprawa plastyczna. Na przestrzeni lat powstało kilka wariantów scenografii. Początkowo wykorzystywano: krzesło, walizeczkę ze zdjęciami oraz karton, w którym były listy, budzik, młynek do kawy, nylonowa siatka z butelkami, szczotka do mycia butelek, popielniczka, filizanka, dwie łyżeczki, pety, buteleczka z lekarstwem. Aktorka miała na włosach wálki, a na twarzy mocny, postarzający makijaż, inspirowany portretami Witkacego. Ubrana była w jasną bluzkę z tzw. żabotem, wełnianą szarą kamizelkę, ciemną spódnice, fartuch i rękawiczki bez palców. Kilka tygodni przed premierą Andrzej Szczepłocki zaproponował rozbudowanie scenografii. Scenę wypełniły dodatkowe elementy – stare okno, łó¿ko, szafka, wieszak, kołdry, koce, prześcieradła, szmaty, sznurki, termofor, które miały spełniać nie tylko czysto użytkowe funkcje.²²⁷ Istotne znaczenie miało okno, znak kontaktu przestrzeni, w której porusza się kobieta, z tą dawną, lepszą, bardziej bezpieczną, współczesną Witkacemu. W takiej oprawie monodram był prezentowany kilkakrotnie (premiera 7 maja 1993, Teatr „Rondo”). Zdarzało się wówczas, że ludzie teatru (Zygmunt Duciński, Andrzej Dziuk) zarzucali twórcom gadulstwo scenograficzne.²²⁸

Gdy realizatorzy zaczęli „wędrować” z monodramem, dekoracja uległa zmianie. Wymuszały to ograniczone możliwości danej przestrzeni, względy transportowe, a także typowy dla Miedziewskiego sposób pracy. Do Teatrów Witkacego w Zakopanem i Polskiego w Szczecinie zabrano tylko walizkę i na miejscu organizowano przestrzeń. Dla potrzeb prezentacji w Teatrze Kana aktorka wypełniła przestrzeń kuframi, wa-

²²⁷ Rozmowa z A. Szczepłockim, zapis na MP 4 z dn. 24 I 2008, archiwum własne.

²²⁸ Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, op. cit.

lizkami i starociami, które znalazła na miejscu.²²⁹ Dnia 18 września 1993 r. w rocznicę śmierci Witkacego, monodram zaprezentowano w „Rondzie”. W przestrzeni sceny usypano trzy hałdy ziemi (ok. 4 tony). Istotnym elementem była duża stara szafa. Na okoliczność tego dnia akcję monodramu przeniesiono w czasie o 54 lata i całą sytuację odegrano w momencie śmierci Witkacego.

Po tym doświadczeniu scenografię ograniczono do czarnej kotary z kwadratowym otworem (znak okna). Wieszano ją skosem, co ograniczało przepływ światła. Światło, padając na kotarę z tylnego mostu, świeciło tylko w „okno”. Od strony widza, na podłodze pojawiał się rodzaj kraty, swoistego zamknięcia, ograniczenia. Po XIV Spotkaniach z teatrem „Sztama” w Olecku (18-23 XI 1993), zmienił się jeszcze kostium.²³⁰ Twórcy doszli do wniosku, że Winifred powinna wyglądać jak przedziwny „rajski ptak”. Wąłki na włosach zamieniono na czarną opaskę, a kostium na taki, który wskazywałby na dawny splendor (aksamitna czarna suknia). Na szyi kobiety, pod koniec przedstawienia pojawia się tzw. lis.

Ostatecznie twórcy doszli do wniosku, że istotą monodramu jest postać kobiety złapanej w sidła czasu. Zrezygnowano z ostrego makijażu. Z rekwizytów pozostawiono: 2 krzesła, wieszak, na którym wiszą marynarka i buty po mężu, miotłę, nylonową siatkę z butelkami, szczotkę do mycia butelek, walizeczkę ze



Caryl Swift w monodramie *Kalamarapaksa...* w 2000 r.

229 Patrz: J. Sebastian, *Portret obcego*, „Kurier Szczeciński” 1993, nr 195; A. Garlicka, *Zostaje tylko Kalamarapaksa...*, op. cit.; Rozmowa z A. Szczepłockim, op. cit.

230 Festiwal organizował Olecki Dom Kultury (dziś Regionalny Ośrodek Kultury). Spotkania odbywały się wówczas pod hasłem „Prezentacja-Konfrontacja-Integracja” i nie miały charakteru konkursu. Patrz program: *XIV Spotkania z teatrem „Sztama” ’93*, Olecko 1993, archiwum ROK.

zdjęciami, budzik, czarną rękawiczkę, buteleczkę z lekarstwem, filiżankę, 2 łyżeczki, ścierkę do wycierania naczyń oraz damskie akcesoria (tusze do rzęs, szminki, beret, lis, grzebień, chustę, z której bohaterka robi turban, szczotkę do butów, „robótki”, młynek do kawy). Część rekwizytów znajduje się w kartonie, część w kieszeniach sukni. Zatem powrócono do tego, co istniało w fazie pierwszych prób, z przełomu lat 1992/93. W tym kształcie przedstawienie prezentowane jest do dziś.

Wszelkie zmiany w warstwie plastycznej nie pozostawały bez wpływu na inne elementy przedstawienia, zwłaszcza grę aktorską. Zmieniające się warunki determinowały nowe sytuacje, intonacje, konteksty, rytmy i podpowiadały inne, nieoczekiwane możliwości. Niektóre z takich nieplanowanych zdarzeń powodowały, że spektakl zmieniał się na stałe, bo nagle aktorka zrobiła coś nieprzewidzianego, co okazało się trafne. Takie sytuacje Stanisław Miedziewski nazywa „wtrąceniem się przypadku” bądź „odkryciami”. Na przestrzeni lat w monodramie Caryl Swift pojawiało się sporo „przypadków” i „odkryć”.

Kalamarapaksa to jedyny monodram w dorobku „Sceny Monodramu”, w którym w tak dynamiczny sposób zaistniał scenograf. Właściwością spektakli Miedziewskiego jest bowiem scenograficzny minimalizm. Na plan pierwszy wysuwa się człowiek oraz to, z czym przychodzi i co ma do powiedzenia.

Warto wspomnieć jeszcze o oprawie muzycznej. Przez pewien czas jednym ze środków wyrazu artystycznego, obecnym na początku monodramu, był dźwięk tykania zegara z off-u. Później został on zastąpiony innym znakiem upływu czasu – od 1994 r. aktorka własnym głosem imituje tykanie zegara. Ma to miejsce niezmiennie na początku przedstawienia, jeszcze zanim na scenie pojawi się światło. Twórcy nie wprowadzają

muzyki w dosłownym tego słowa znaczeniu. Konstrukcja *Kalamarapaksy*, jak każdego przedstawienia, oparta na rytmie, nastroju i frazowaniu, ma charakter muzyczny.

Specyfika pracy z Miedziewskim polega na tym, że pomimo gotowego scenariusza często pojawia się tzw. pisanie na scenie. Wtedy odbywa się właściwa weryfikacja partytury.²³¹ W przypadku Angielki taki sposób pracy napotykał wiele przeszkód, ze względu na barierę językową. Aktorka bardzo słabo mówiła wówczas po polsku i niewiele rozumiała. Próby odbywały się w języku angielskim. Aktorka otrzymywała sukcesywnie kolejne strony maszynopisu i uczyła się ich na pamięć, co było z jednej strony zadaniem karkołomnym, z drugiej budzącym podziw i jak się okazało – wykonalnym.

Choć sceniczna biografia Winifred Cooper jest zmyśleniem, to zawiera ładunek prawdy o Witkacym i jego czasie, a losy Angielki, za sprawą Caryl Swift stają się prawdopodobne. Młoda wówczas aktorka wykreowała wiarygodną postać starej kobiety, niezmiennie zafascynowanej „demonicznym” czarem autora *Matki*.²³² Po premierze pisano: *Powołana do życia scenicznego postać zyskuje swój autonomiczny byt i, choć nasycona jest przejmującą prawdą o Człowieku to jest to prawda i siła kreacji aktorskiej, teatralnej wizji zbudowanej z uporządkowanych syntetycznych znaków*.²³³ Recenzja ta dowodzi, że spektakl zrodzony



Caryl Swift jako Starsza Kucharka w *Cyrku Oklachoma*. Partnerują jej: Daniel Kalinowski, Mieczysław Giedroń.

231 W wyniku improwizacji do przedstawienia weszły pierwsze, niezapisane w scenariuszu słowa wypowiedane przez bohaterkę – *Piękny dzień*. Twórcy zainspirowali się *Szczęśliwymi dniami* Samuela Becketta. Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, op. cit.

232 Patrz: J. Ślipińska, *Gdzie są te lata, ci ludzie*, „Głos Pomorza”, 10-11 VII 1993.

233 M. Kołowska, *Po premierze w Ośrodku Teatralnym „Rondo”*, archiwum SOK. Patrz też: M. Skocza, *Gwałciciele piosenek i inni*, „Dziennik Zachodni” Katowice 1994, nr 118.

jest z Witkacowskiego myślenia o materii teatru i aktorstwie.²³⁴ Mam wrażenie, że zbudowana z niezwykle dyscypliną postać, dziś przekonuje jeszcze silniej, albowiem upłynęło sporo lat. Aktorka jest dojrzałą kobietą, zmienił się jej stosunek do kraju, w którym osiadła na stałe.



Caryl Swift jako Matka
w *Das Kuchendrama*...

Do 2008 r., 50-minutową *Kalamarapakse* wystawiono 312 razy. To duży sukces, plasujący monodram na „pierwszym miejscu” pod względem częstotliwości prezentacji, spośród wszystkich zrealizowanych przez Miedziewskiego.²³⁵ Reżyser określa to mianem *312 momentów eliminacji*.²³⁶ W tej wypowiedzi kryje się fundamentalna zasada pracy reżysera nad tekstem i współpracy

z aktorem. Charakterystyczne jest, że jego przedstawienia ewoluują. Reżyser nie przyzwyczaja aktora do jednej możliwości, niczego nie utrwała w sposób ostateczny, a każda „gotowa” scena jest poprzedzona wieloma improwizacjami, często absurdalnymi, nielogicznymi, wyrwanymi z kontekstu zdarzeń. W przypadku *Kalamarapaksy* właściwość ta wybrzmiała w sposób wyjątkowy. Miedziewski wyznaje, że od czasu powstania tego spek-

234 Por. K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie, idee, zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 195.

235 Dnia 7 czerwca 2003 r., *Kalamarapakse* zagrano po raz 300. Daje to 30 prezentacji rocznie. Patrz: K. Kwiatek, *Diaboliczna „Kalamarapaksa”*, „Dziennik Bałtycki” 2003, nr 130. Monodram prezentowano m.in. w: Teatrze im. S. I. Witkiewicza w Zakopanem, Teatrze na Woli w Warszawie, Teatrze Kana w Szczecinie, Teatrze Provisorium w Lublinie, Teatrze Cogitatur w Katowicach, Klubie „Żak” w Gdańsku, w Fundacji Pogranicze w Sejnach, Teatrze „Studio” w Archangielsku, Instytucie Polskim w Moskwie, Centrum Kultury Polskiej LIGA w Kołomnie (Rosja), podczas Festiwalu Bohnice '96 (Praga). Przedstawienie prezentowano też na XXVIII OFTJA w Toruniu (1994). Jury Festiwalu wyróżniło Caryl Swift „za stworzenie oryginalnej kreacji w poetyce Witkiewicza”. Patrz: (rep), *Witkacowska kreacja*, „Głos Słupski” 1994, nr 77; ket, *300 spektakli*, „Dziennik Bałtycki”, 13 VI 2003.

236 Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, op. cit.

taklu, zaczął bardzo poważnie myśleć o realizacji monodramów. Zatem należy przyjąć, że *Kalamarapaksa* dała początek „Scenie Monodramu” Teatru „Rondo”.

Od 1993 r. Caryl Swift wystąpiła w dziewięciu wieczorach ekscentrycznych. Ponadto wcieliła się w rolę Pokojowej, Starszej Kucharki oraz Bruneldy w spektaklu *Cyrk Oklaboma*. W jej repertuarze wciąż pozostają: *Das Küchendrama*, czyli dość niesmaczna wariacja na temat *MATKI Witkacego w czterech koszmarnych częściach* (2002) oraz *Obcy* wg Alberta Camusa (2004). Obydwa przedstawienia gra w duecie z Marcinem Bortkiewiczem (reżyseria Stanisław Miedziewski). W 2002 r. zrealizowała jeszcze monodram *Ćma*, na motywach powieści Tomasza Manna *Lotta w Weimarze*, w którym wcieliła się w postać Charlotte Buff (reżyseria Stanisław Miedziewski).

Na sezony teatralne 2005/06 i 2006/07 związała się z Teatrem im. W. Bogusławskiego w Kaliszu. Zagrała w przedstawieniach: *Libertyn* wg Erica Emmanuel Schmidta, w reżyserii Roberta Czechowskiego (premiera grudzień 2006, asystent reżysera, rola Antoinette Diderot), *Historia komunizmu opowiedziana chorym umysłowo* Matei Wisniet, w reżyserii Józefa Czajlika (premiera marzec 2006, rola Obcokrajowca) oraz *Romeo + Julia*, w reżyserii i adaptacji Pawła Kamzy (premiera styczeń 2006, rola Princess). Do repertuaru Teatru weszło przedstawienie *Das Küchendrama...* (2005). W 2007 r. wróciła do Słupska. Współpracuje z Nowym Teatrem. W realizacji *Dziadów* Adama Mickiewicza zagrała postać Guślarza, zaś w *Rewizorze* Mikołaja Gogola – Osipa (reżyseria Victor Panov, 2008).



Caryl Swift jako Sędzia w *Obcym*.



Caryl Swift w monodramie *Ćma*.

4.3. Marcin Bortkiewicz

Urodził się 27 stycznia 1976 r. w Słupsku i jest synem Tadeusza Bortkiewicza, związanego z „Rondem” w latach 1976/77-1978, pracującego głównie przy realizacji widowisk plenerowych. W szkole podstawowej brał aktywny udział w ruchu recytatorskim. Jego występy w Miejskim Ośrodku Kultury pamięta Katarzyna Sygitowicz, która organizowała konkursy: *Już wtedy nie mieścił się na scenie. Podczas gdy inne dzieci recytowały stojąc we wskazanym miejscu, Marcin biegał po scenie od ściany do ściany.*²³⁷

W marcu 1991 r. w „Rondzie” odbywały się eliminacje miejskie OKR. Marcin Bortkiewicz zgłosił się o jeden dzień za późno, a fakt, że nie może zostać przesłuchany, zdziwił go. Dowiedział się wówczas o konkursie „Sacrum w Literaturze”, którego eliminacje po raz pierwszy miały odbyć się w Słupsku. Wybrał do recytacji, m.in. *Szymona z Cyreny* Karola Wojtyły, a jego nieszablonowa i ekspresyjna prezentacja (dużo gestykulował, „rzucał się i tarzał po podłodze”) wydała się szczerza jurorom, którym przewodniczył Miedziewski.²³⁸ Licealista zdobył I nagrodę oraz kwalifikację na finał ogólnopolski do Częstochowy (1992).

Po powrocie, wraz z przyjaciółmi z klasy, zaczął uczęszczać na zajęcia grupy teatralnej „RATA”, skupionej przy „Rondzie”. Pod opieką Jolanty Krawczykiewicz przygotowali *Słowika i różę* wg Oscara Wilde’a. Marcin Bortkiewicz miał jednak poczucie, że jego potencjał

237 M. Olechnowicz, *W drodze ze Słupska do Hollywood*, „Głos Koszaliński/Głos Słupski”, 17-18 II 2001. Patrz też: Rozmowa z K. Sygitowicz Sierosławską, zapis na MP 4 z dn. 14 II 2008, archiwum własne.

238 Patrz: M. Olechnowicz, *W drodze ze Słupska do Hollywood*, op. cit.; Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit.

nie został w pełni wykorzystany.²³⁹ Widział monodram Daniela Kalinowskiego *Wieczór autorski*. Był pod dużym wrażeniem *Nosa*, *Kalamarapaksy* i innych przedstawień Miedziewskiego (*Być świnia w maju*, *Urodziny Stasia*, *Nowe Wyzwolenie*). Z jednej strony szukał okazji, by zwrócić na siebie uwagę z pozoru niedostępnego reżysera, z drugiej zaś – możliwości wypowiedzenia się i zaistnienia na scenie.

Opracował *Szelmostwa Lisa Witalisa* /10/ Jana Brzechwy. Z gotową koncepcją monodramu zgłosił się do Katarzyny Sygitowicz. Przygotował walizkę, w której znalazły się: „falisty i puszysty ogon”, lusterko, pudełko, misa i grzebień. Przekonany o wyjątkowości autorskich pomysłów, chciał je za wszelką cenę realizować w pierwotnej postaci i był w tym nieprzejejdny.²⁴⁰ W jego koncepcji było sporo chaosu, mało precyzji i dbałości o detale. Praca z instruktorem zmierzała w kierunku nadania tekstowi formy, w której byłoby miejsce na ciszę i dźwięk. Dużo czasu minęło nim debiutant pojął, jak ważna jest czystość oraz wykończenie każdego gestu i kroku, jak ważny jest rytm. Zorientował się, że spojrzenie, odwrócenie głowy, ilość kroków, stukanie, bądź nie stukanie butami, przestawienie krzesła, zamykanie walizki, to cała gama środków wyrazu, które mają istotne znaczenie dla kreowanego świata.

Pierwszy pokaz efektów pracy miał miejsce 26 lutego 1994 r. podczas eliminacji miejskich XXXIX OKR.²⁴¹ Marcin Bortkiewicz wygrał turniej teatrów jednego aktora i został zakwalifikowany, najpierw do przeglądu wojewódzkiego, potem do międzywojewódz-

239 Patrz: (lit), *Marcin Bortkiewicz: 5, 10 i 25*, „Dziennik Bałtycki”, 16 II 2001, s. 7; Rozmowa z M. Bortkiewiczem, zapis na MP 4 z dn. 9 II 2008, archiwum własne.

240 Patrz: Rozmowa z K. Sygitowicz Sierosławską, op. cit.

241 Skład jury: Ryszard Hetnarowicz, Stanisław Miedziewski, Teresa Pietrzak – sekretarz, Magdalena Turowska. Teczka nr 7, XXXIX OKR, 1994, archiwum SOK.

kiego.²⁴² Tam otrzymał wyróżnienie. Wątpliwości mógł budzić materiał literacki, który jak na siedemnastolatka i rangę konkursu, był dość infantylny. Monodram prezentowany był 4 razy, a Bortkiewicz wykonał pierwszy krok w kierunku realizacji swojego marzenia, bowiem pomimo pewnej nieświadomości i niewiedzy, miał ambicję „robić”, a nie tylko „bawić się w teatr”.

Wkrótce zaistniał w wieczorach ekscentrycznych, najpierw jako morderca, później poeta, wreszcie jako Ksiądz Kutryba. Miał sporo pomysłów i coraz głębiej wchodził w meandry sztuki aktorskiej. W ciągu dwóch lat, dzięki opiece Miedziewskiego, dojrzał intelektualnie i emocjonalnie. Zaczął czytać wielką literaturę światową – Fiodora Dostojewskiego, Roberta Musila, Williama Shakespeare’a. Kino zainteresowało go na tyle, że postanowił zdawać na Wydział Reżyserii Łódzkiej filmówki.²⁴³ Niepowodzenie sprowokowało go do podjęcia studiów na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Gdańskiego (kierunek filologia polska, specjalizacja filmoznawstwo, 1995-2000). Rozstanie z teatrem szybko zaczęło doskwierać. Szukał ciekawego miejsca w Trójmieście, ale trudno było zaspokoić jego oczekiwania. Ponadto w tym czasie w „Rondzie” powstał spektakl pt. *Nocne miasto wg Ulisse’a* Jamesa Joyce’a (1995), w którym Bortkiewicz widział dla siebie rolę.

Chcąc wypełnić pustkę, napisał scenariusz. Złożyły się na niego dokumenty sądowe, listy oraz poezja

242 Eliminacje wojewódzkie odbyły się 26 marca 1994 r. w Słupsku, zaś międzywojewódzkie – w dniach 8-10 kwietnia w Szamotułach.

243 Mistrzami kina byli dla niego wówczas: Roman Polański, Andrzej Wajda, Ingmar Bergman, Luchino Visconti. Patrz: A. Kietrys, *W imieniu własnym...*, „Głos Wybrzeża” Gdańsk 2000, nr 13.



Marcin Bortkiewicz
w monodramie *Po
sezonie*.

Artura Rimbaud i Paula Verlaine. Fabularny scenariusz spodobał się Miedziowskiemu. Rozpoczęli trzytygodniową pracę nad 20-minutową etiudą, jak nazywają monodram *Po sezonie* /11/.²⁴⁴ To opowieść o kilku epizodach z życia Rimbaud, francuskiego prekursora surrealizmu. Realizatorzy podjęli próbę zbadania, w jaki sposób rozmaite zdarzenia wpływają na psychikę człowieka i czy poprzez te wydarzenia można zrozumieć jego twórczość. Bohatera zastajemy w sytuacji, gdy w samotności wspomina moment postrzelenia w rękę przez kochankę, Verlaine. Twórcy powoli odsłaniają przed widzem przyczyny tego wypadku. Dowiadujemy się, że Rimbaud mając dosyć dotychczasowego trybu życia, postanawia odejść od Verlaine'a i porzucić twórczość. Aktor – ubrany w czarne spodnie i marynarkę założoną na gołe ciało – jako Rimbaud, przywołuje poszczególne zdarzenia i postaci. Pojawiają się: Verlaine, jego żona, teściowa oraz komisarz policji.

Epizod postrzelenia w rękę realizatorzy potraktowali niczym wydarzenie sensacyjno-kryminalne, co dodało przedstawieniu napięcia, dynamiki i ekspresji. Dużo pracy poświęcili „szybkemu montażowi” scen. Założyli, że zmianie miejsca akcji towarzyszyć będzie zmiana miejsca aktora w przestrzeni scenicznej. W konsekwencji, jedyny element scenografii – stół – wykorzystywany był na różne sposoby. Aktor rzucał nim, przeskakiwał, był raz pod, raz na, to znów obok stołu. Wszystkie te „akrobacje” wykonywane były lekko, szybko i zwinnie. Sprawiało to wrażenie swobodnego baletu,



Po sezonie - dyplom XXV OSATJA.

244 Praca zbiegła się w czasie z realizacją filmu *Całkowite zaciemnienie* (reżyseria Agnieszka Holland), który również opowiadał o relacjach obu poetów.



Marcin Bortkiewicz jako Kliniewicz - buntownik ze świata zmarłych - w monodramie *Bobok Dostojewskiego*.



Marcin Bortkiewicz w monodramie *Bobok*...

tańca ze stołem. Stół stał się „instrumentem” służącym do odegrania dramatu.

Spektakl obfituje w tzw. rozwiązania formalne. Można w nim dostrzec echa stylu wypracowanego z Mieczysławem Giedrojciem w monodramie *Nas*. Zaproponowano jednak zupełnie nową poetykę teatralną i styl gry aktorskiej. Cechuje go: niedbałość, nonszalanckość, bezpośredniość, bezczelność, duża ekspresja i pewien rodzaj ekshibicjonizmu.²⁴⁵ Aktor bawi się z widzem, szokuje go i obnaża się przed nim. Efekt pracy pokazano na eliminacjach miejskich OKR w Słupsku, dnia 15 lutego 1996 r. Jury przeglądu zakwalifikowało monodram do XXV OSATJA (Zgorzelec, 7-9 VI 1996). Tam twórcy zdobyli II nagrodę.²⁴⁶ *Po sezonie* zaprezentowano publiczności 15 razy.

Podczas indywidualnej pracy wytworzyła się szczególna więź porozumienia między aktorem a reżyserem. Okazało się, że w podobny sposób oceniają i patrzą na świat, że mają podobne poczucie humoru. Ich gusty filmowe zazębiały się. Po niespełna roku pracy, Bortkiewicz mówił o Miedziewskim: opiekun, wychowawca.²⁴⁷ To spotkanie zaowocowało blisko dziesięcioletnią współpracą i pięcioma monodramami.

Niebawem powstał *Bobok Dostojewskiego* /12/. Scenariusz, tradycyjnie już, napisał Marcin Bortkiewicz, wówczas student III roku filologii polskiej. Na adaptację złożyły się spore fragmenty opowiadania *Bobok*, kilka epizodów z powieści *Biesy* i *Bracia Karamazow*, a także kilka motywów z biografii Fiodora Dostojewskiego.

245 Ta, oraz późniejsze kreacje Bortkiewicza wynikały z fascynacji aktorami takimi jak: Krystyna Janda, Zbigniew Cybulski, Dirk Bogarde, Marlon Brando, James Dean, Jack Nicholson. Patrz też: M. Olechnowicz, *W drodze ze Słupska do Hollywood*, op. cit.

246 Patrz: J. Sola-Stańczyk, *W „Rondzie” „Po sezonie”*, „Głos Słupski”, 24 VI 1996, s. 8.

247 Patrz: G. Hilarecki, *Prześiąknięty teatrem. Rozmowa z Marcinem Bortkiewiczem*, „Głos Pomorza” 1997, nr 152.

Scenariusz ma ciekawą, linearną fabułę oraz dobre, dynamiczne dialogi, których w poprzednim spektaklu nie było prawie wcale.

Choć w monodramie pojawia się galeria postaci, to postacią główną jest literat, Iwan Iwanowicz.²⁴⁸ Poszczególne postaci charakteryzowane są poprzez intonację, barwę głosu i specyficzny rytm, co sprawia, że monodram ma polifoniczną konstrukcję. Specyficzny nastrój tworzą: pusta przestrzeń, dwa niewielkie źródła światła (zawieszona na wysokości głowy aktora lampa i zapalniczka), rekwizyty ograniczone do niezbędnego minimum (kanapka, trzy kartki papieru, butelka z wodą, paczka papierosów) oraz kostium (czarne spodnie, frak, biała koszula typu „rubaszka”, ciemna czapka, przypominająca czapkę marynarską oraz oryginalny rosyjski krzyż za zasługi wojenne, umieszczony w lewej klapie fraka).

45-minutowy *Bobok* to nie tylko psychologiczne studium postępującego obłędu, ale też seans form teatralnych, działających na widza zmieniającymi się rytmem. Potoki słów przerywane są długą ciszą; gwałtowne ruchy – katatonicznym spokojem; mdłe światło lampy – zupełną ciemnością. Pierwszy monolog aktor wypowiada w bezruchu. Oświetlony jest tylko nisko zawieszoną lampą. Pojawia się nowy środek wyrazu, nieobecny dotąd w monodramach Miedzińskiego, a sprzyjający dramatyzacji rzeczywistości – dym papierosowy. Buduje on nastrój tajemnicy, grozy, osaczenia i wprowadza atmosferę zagęszczonej przestrzeni.

248 Prócz literata poznajemy: dojrzałą uwodzicielkę flirtującą z młodzieńcem, leżącym tuż obok niej; zatopionych w dyskursie: generała i radcę stanu, którym służalczo sekunduje urzędnik niższego szczebla; właściciela sklepu, domagającego się zaległych należności; szesnastoletnią kokietkę, usiłującą nawiązać znajomość z atrakcyjnym sąsiadem. W tej grotesce nie brak prawdziwego dramatu. Raz po raz pojawia się wplecione w rozmowy zdanie: *Spoczywaj miły prochu aż do radosnego poranka*.



Marcin Bortkiewicz jako Iwan Iwanowicz.



Plakat *Boboka*... przygotowany na Festiwal w Edynburgu. Projekt Kazimierz Jąłowczyk.

Monodram miał premierę 1 kwietnia 1997 r. i został zagrany 82 razy. *Niezwyczajnie wyrażista wypowiedź* – konkludował Krzysztof Sielicki na łamach „Sceny” po XXVI OSATJA (Zgorzelec, 6-8 VI 1997), na których Marcinowi Bortkiewiczowi przyznano nagrodę „za wszechstronność aktorską”, a Stanisławowi Miedziewskiemu wyróżnienie „za wieloletnią owocną pracę w amatorskich teatrach jednego aktora”.²⁴⁹ Monodram zdobył też Nagrodę Publiczności I Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów i Kabaretów Studenckich „Wychód z cienia” (Gdańsk, 1998).²⁵⁰ Spektakl został dobrze przyjęty na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Edynburgu (2000, przekład na język angielski Caryl Swift).²⁵¹ Praca nad *Bobkiem*, zupełnie inna i o wiele trudniejsza niż poprzednie próby, dała Bortkiewiczowi obycie ze sceną, nauczyła go pewności i wyzwoliła poczucie psychicznego komfortu bycia na scenie.²⁵²

Przez dwa kolejne lata twórcy bezskutecznie poszukiwali odpowiedniego materiału literackiego. Latem 1998 r. Marcin Bortkiewicz sięgnął po powieści Tomasza Manna. Przeczytał *Buddenbroków* i *Czarodziejską górę*. Poznanie dorobku pisarza okazało się przełomem i zaowocowało trzema kolejnymi monodramami. Jesz-

249 K. Sielicki, *Ogólnopolskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora*, „Scena” 1997, nr XI, s. 4-5. Patrz też: M. Szalecki, *XXVI OSATJA (6-8 VI 1997)*, Zgorzelec 1998, s. 10-11.

250 Patrz: B. Pawłowska, *Wyszedł z cienia*, „Życie”, 22 XI 2000.

251 Patrz: B. Taborski, *Edynburg 2000*, „Dialog” 2000, nr 12; R. Pawłowski, *Tryumf biednego aktora. Rozmowa z Marcinem Bortkiewiczem*, „Gazeta Morska” 2000, nr 207.

252 Rozmowa z M. Bortkiewiczem, op. cit.

cze zimą 1998 r. powstała adaptacja *Czarodziejskiej góry* pt. *Noc Walpurgi* /13/ (premiera 27 marca 1999).²⁵³

Twórcy gotowi byli podejmować kolejne wyzwania estetyczne i artystyczne. W Bortkiewiczzu pojawiła się potrzeba wzbogacenia wypowiedzi o nowy środek wyrazu – muzykę. Wspólnie z Miedziewskim sformułowali zasady jej użycia na potrzeby realizowanych przedstawień:

- podstawą wyboru jest intuicja,
- powinna to być muzyka już istniejąca,
- powinna być ona składnikiem szczególnym, wyjątkowym, a zarazem integralnym z przedstawieniem, jak chór w tragedii greckiej,
- może pochodzić z dowolnego okresu kulturowego i estetycznego,
- nie powinna budzić wątpliwości, co do swej wartości,
- fragment muzyczny powinien być dobrany w taki sposób, by w kontekście przedstawienia stanowił całość i decydował o narracji,
- muzyka może wyprzedzać czas, o którym jest mowa w przedstawieniu.²⁵⁴

Akcja dzieje się w *Noc Walpurgi* (z 30 kwietnia na 1 maja), podczas seansu spirytystycznego w górskim sanatorium Berghof w Davos. Monodram zaczyna się

253 Tytuł został zaczerpnięty z zamykającego piątą część powieści rozdziału pt. *Walpurgisnacht*, mówiącego o zabawie w zapusty. Rozdział nawiązuje do legendy wziętej z niemieckiej tradycji oraz do scen z *Fausta* J. W. Goethego (patrz: cz. I i II). W okresie realizacji przedstawienia aktor miał 23 lata – tyle, ile Hans Castorp, gdy trafił na czarodziejską górę.

254 Inspiracją w formułowaniu zasad był film Stanleya Kubricka pt. *Barry Lyndon* oraz rozmowy Miedziewskiego ze Stanisławem Radwanem, autorem muzyki do inscenizacji *Balkonu* Jerzego Grzegorzewskiego. S. Miedziewski, *Dziennik reżyserski*, rękopis, archiwum S. Miedziewskiego.



Noc Walpurgi - scena rysowania świnek przez widzów.



Pierwszy monolog Hansa Castorpa.



Scena wysłuchiwanie duchów.



Scena spotkania z duchem Kławdii Chauchat.

w oryginalny sposób. Aktor, ubrany w ciemny wełniany sweter z golfem, przy roboczym świetle, wprowadza publiczność na widownię. Następnie zaprasza 5 osób i prosi o zajęcie miejsc przy stojących w przestrzeni sceny stołach (2 stoły, 5 krzeseł). Zadaniem wybranych osób jest narysowanie świnek, z zamkniętymi oczami i odwróconymi do tyłu głowami. Na dany przez aktora sygnał

należy uciec ze sceny.²⁵⁵ Na kolejny znak (gest ręką) gaśnie światło i rozbrzmiewa mocny, dwuipółminutowy fragment Symfonii nr 6 (A-moll) Gustawa Mahlera (Scherzo). Światło sceniczne powoli odsłania aktora, który siedzi bokiem do publiczności, w rogu jednego ze stołów. Twarz zasłania ręką. Po wybrzmieniu muzyki padają słowa: *Przejąłem po doktorze Krokowskim konferencję dotyczącą analizy duszy i snów. Dobry wieczór państwu (...).* Trwający blisko 10 minut monolog na temat analizy duszy i snów, wypowiedzany jest bez kontaktu z publicznością.

W ok. 35 minucie monodramu gaśnie światło. Upadający kieliszek rani Hansa Castorpa w rękę. Bohater zapala świecę i „zauważa” ducha nieobecnej Kławdii Chauchat. Trzyma w dłoni świecę, stoi pod ścianą. Rozpoczyna się 15-minutowe wyznanie miłości do kobiecego ciała Kławdii. Castorp bardzo dokładnie wymienia poszczególne części jej ciała, które chciałby
255 Pomysł zrodził się w ostatniej fazie pracy nad monodramem, z potrzeby wprowadzenia bałaganu. Na jedną z prób twórcy zaprosili młodych „rondowców”. Poprosili ich o zajęcie miejsc przy stołach, narysowanie świnek i ucieczkę (zabawa wzięta od Tomasza Manna). Bałaganu jaki powstał, nie sposób było oszukać. W odpowiedzi na podszept intuicji postanowiono, że przedstawienie będzie rozpoczynać się właśnie w taki sposób. Patrz: Rozmowa z M. Bortkiewiczem, op. cit.

pocałować. Światło, w zależności od położenia świecy, zmienia twarz bohatera, to w dziecięcą, to w starczą. Wyznanie miłości przeradza się w wyznanie poczucia własnej śmiertelności. To gorzki traktat o tym, że jesteśmy zlepkiem białka i wody, a pocałunek jest wymianą dwóch ślin. Ta scena, na styku humoru i uwielbienia ciała, za którym tęskni Castorp, jest przedostatnią sceną monodramu.

W finale słychać niemiecki szlagier z lat 20., opowiadający o pięknym i beztroskim życiu na Hawajach (tzw. muzyka „z nizin”):

Wenn du mal im Hawai bist,/Kiedy jesteś na Hawajach,

und wenn dein herz noch frei ist,/kiedy twoje serce wolne jest jeszcze,

und wenn gerade mai ist,/kiedy właśnie jest maj,

dann komm zu mir./wtedy do mnie przyjdź.

Im landen der gitaren/W kraju gitar

da bin ich auch im harem,/będę ze swoim haremem,

ach halt mich nicht zu narren/ach nie bierz mnie za głupca

und komm zu mir./i do mnie przyjdź.

Dwie sprzeczne estetyki muzyczne, w całości okazały się zadziwiająco integralne. *Noc Walpurgi* to jedyny monodram w dorobku Marcina Bortkiewicza, w którym od początku do końca wciela się on w jedną postać. To także pierwszy spektakl, do którego twórcy wprowadzili tak silny ładunek filozoficzny. Rozwinęli i pogłębili dotychczas interesujące ich problemy: śmierci, niemożliwej miłości, wzniosłości i trywialności, w kontrastującym z nimi obrazie „zabawy w wywoływanie duchów”.

Monodram uhonorowano Grand Prix XXVIII OSATJA (Zgorzelec, 4-6 VI 1999) oraz rekomendacją



Hans Castorp sprawdza stan swoich płuc.



Plakat *Satany* przygotowany na Festiwal w Edynburgu. Projekt Kazimierz Jałowczyk.

do udziału we WROSTJA oraz w Festiwalu „Zderzenie” (Kłodzko).²⁵⁶ Po Festiwalu pisano: *Uczestniczyliśmy w czymś na kształt seansu spirytystycznego, podczas którego na stole tańczył – poruszany przez ducha – kieliszek, a widzowie mieli okazję poznać historię uczucia ciężko chorego doktora do tej jednej, jedynej spośród wszystkich.*²⁵⁷ Monodram otrzymał także Grand Prix III Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Słowa „... czy to jest kochanie?” (Elbląg, 1999). Edward Wojtaszek, jeden z członów jury, mówił: *Aktor i jego reżyser wiedzą JAK i PO CO. Wykonawca panuje nad czasem, dobrze wyważa proporcje między prawdą i fikcją, proponuje dobrą zabawę uwzględniającą obecność widza (...).*²⁵⁸ 55-minutowa *Noc Walpurgi* była prezentowana 31 razy.

Wkrótce przyszedł czas na realizację drugiej części Mannowskiego tryptyku. Tym razem twórcy podjęli próbę analizy geniuszu, choroby i śmierci. Zbudowali obraz realnej, osobowej obecności zła i jego destrukcyjnego działania na naturę i życie człowieka. To monodram o demonicznej stronie sztuki, o tym, że można się w niej zatracić i zapomnieć o sprawach najważniejszych. *Satana /14/ wg Doktora Faustusa* (premiera 27 marca 2000, Elbląg) kontynuuje i pogłębia intelektualną stronę dorobku Miedziewskiego i Bortkiewicza.²⁵⁹ To monodram bardziej finezyjny od poprzednich – tak pod względem narracji, jak i fabuły. Mamy tu do czynienia z jasno określoną sytuacją sceniczną. Akcja dzieje się tu i teraz. Publiczność spotyka się z Serenusem Ze-

256 M. Szałecki, *XXVIII OSATJA (6 VI 1999)*, Zgorzelec 2000; L. Cehl, *Miejsce dla samotników*, „Scena” 1999, nr 8, s. 10.

257 E. Han, *Teatr i nprawki*, „Scena” 2000, nr 5, s. 16.

258 L. Cehl, ... czy to jest kochanie?, „Scena” 1999, nr IV-V, s. 22. W jury Festiwalu zasiadali także: Michał Bajor, Bożena Suchocka i Lech Śliwonik. Monodram był prezentowany na IV poznańskim Festiwalu „Maski” (15-19 XI 2000) oraz na Biesiadzie Teatralnej w Parchowie (2000). Patrz: *Czwarta „Maska”*, (red.), „Scena” 2001, nr 1, s. 22-23; T. Zajączkowski, *Gościnne Kaszuby*, „Scena” 2000, nr 9/1, s. 23.

259 Słupska premiera monodramu miała miejsce 1 kwietnia 2000.



Marcin Bortkiewicz
w monodramie *Satana*.



Jedna ze scen pierwszej
części monodramu.



Jedna ze scen trzeciej,
„diabelskiej” części mo-
nodramu.

itblomem, by uczcić pamięć jego tragicznie zmarłego przyjaciela, genialnego muzyka, Adriana Leverkühna. Kompozytor, podobnie jak Faust Goethego, podpisał pakt z diabłem. Ów „anioł trucizny” zaproponował Adrianowi ćwierć życia wypełnionego doskonałą twórczością, w zamian za rezygnację z prawa do miłości.

Monodram składa się z trzech części. Pierwsza to przedstawienie postaci kompozytora przez Zeitbloma. Aktor ubrany jest w garnitur, białą koszulę z wystającymi mankietami (bez spinek) oraz buty bez sznurówek. Druga rozpoczyna się siedmiominutowym utworem Ludwiga van Beethovena – III część Sonata fortepianowej op. 27 nr 2, zwanej *Sonatą Księżycową*. Motyw ten prezentowany jest w całości. Akcja przenosi się do domu publicznego, w którym Adrian zaraził się syfilisem. Zeitblom przyjmuje na siebie rolę Leverkühna i przybliża okoliczności tego zdarzenia. Jednocześnie aktor przygotowuje się do strasznego misterium: myje się, przebiera (zdejmuje garnitur, nakłada czerwone japońskie kimono i czarną czapkę), maluje twarz. Cała scena podporządkowana jest poszczególnym frazom muzycznym i kończy się z ostatnim akordem. Wraz z końcem utworu, następuje zmiana światła i rozpoczyna się trzecia, „diabelska” część. Zeitblom przeistacza się w anioła trucizny, Demona Sammaela, próbującego zdobyć duszę zagubionego artysty. Zmienia się intonacja i barwa głosu aktora. To najważniejsza i najbardziej dynamiczna część spektaklu. W myśl założenia, że rzecz dzieje się tu i teraz, na końcu Serenus Zeitblom, „bierze widzów na świadków” tej swoistej ofiary na rzecz przyjaciela i jego grzechu. *Czuwajcie wraz ze mną* – to ostatnie słowa przedstawienia, po których aktor odwraca się i odchodzi w ciemność.

Blisko 60-minutowy spektakl zyskał wymiar traktatu o dwoistości ludzkiej natury, rozdartej między niebem a piekłem. *Satana* to bodaj najdojrzalszy scena-

riusz Marcina Bortkiewicza. Realizacja doczekała się 94 wystawień. Sukcesem było niewątpliwie Grand Prix XXIX OSATJA (Zgorzelec, 2000). Po festiwalu pisano: *aktor radził sobie znakomicie w sytuacjach dialogowych dwóch różnych postaci. Pomagały mu w tym zarówno perfekcyjne operowanie głosem, jak też pomysłowa charakterystyka i umiejętne budowanie przestrzeni scenicznej przy pomocy światła. W drugiej części Bortkiewicz zdecydował się na dość ryzykowny zabieg grania bohatera dialogującego z – obecnym w postaci cienia – szatanem (poprzez ustawienie przodem i tyłem do widowni). Bortkiewicz stawiał pytania, formułował problemy, a monodram trzymał w napięciu, bułwersował i wzruszał.*²⁶⁰ Z kolei po Łódzkich Spotkaniach Teatralnych pojawiły się opinie, że spektakl jest szarżą, czy raczej popisem aktorskim: *Była to parafraza Doktora Faustusa (...), w której łatwe chwy-*

260 E. Han, *Teatr i uprawki*, op. cit., s. 16. Bortkiewicza nominowano do udziału w XXIV WROSTJA. Tam jego występ uznano za zawód. Pisano: *Spektakl stracił wiele z pierwotnej świeżości, a sam wykonawca nie obronił się we Wrocławiu pod względem aktorskim*. E. Han, *Przyjechali, zachwycili, zwyciężyli*, „Scena” 2001, nr 1, s. 24. Satana jest laureatem: nagrody jury na OFTN (Ostrów Wlkp., 2000); Grand Prix oraz „nagrody za reżyserię” na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuki Słowa „... czy to jest kochanie?” (Elbląg, marzec 2000); Grand Prix, nagrody im. Jana Pawła II, nagrody publiczności i nagrody „bilet do Edynburga” na III Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów i Kabaretów Studenckich „Wyjście z cienia” (Gdańsk, 2000); I nagrody (Złotego IQNA) Międzynarodowego Festiwalu Przedstawień Jednego Aktora w Kiszyniowie (Mołdawia, 2001); Grand Prix Ogólnopolskiego Festiwalu Małych Form Teatralnych (Warszawa, 2001); nagrody dla najlepszego aktora na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Jednego Aktora na Ukrainie (Kijów, 2003); nagrody dyrektorów Międzynarodowych Festiwali Monodramów oraz I nagrody na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Jednego Aktora INTEGRA (Hanower, 2004). Ponadto Bortkiewicz jest zdobywcą Pomorskiej Nagrody Artystycznej w kategorii „teatr” (2001). Patrz: *Kronika*, „Scena” 2000, nr 3, s. 7 i 2001, nr 5, s. 4; KPG, *Bortkiewicz jak Hopkins*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska” 2001, nr 224; (JJ), *Diabelskie sztuczki Marcina*, „Dziennik Bałtycki”, 3 IV 2000, s. 3; K. Górski, *Udręka i ekstaza*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska”, 21 XI 2000, s. 7; (lit), *Wyreżyserowali i zagrali*, „Dziennik Bałtycki” 2001, nr 36.

ty aktorskie wzięły górę nad myśleniem o scenariuszu i koncepcji roli. Spektakl stał się więc bliższy konwencji Schaefferowskiego humoru, niż charakterowi powieści T. Manna. Część młodej publiczności spotkań poddała się zupełnie tej poetyce, co spowodowało głębszy konflikt z jurorami podczas wieczornej dyskusji.²⁶¹

Po V Suwalskich Eksploracjach Teatralnych (2001) pisano: Bortkiewicz nie przegapił żadnej okazji, by opowiadając o spotkaniu swojego bohatera Adriana Leverkühna z Diabłem nie tylko ograć przestrzeń i kilka skromnych rekwizytów, ale także stopniować napięcie, nie gubiąc metafizycznej istoty relacjonowanej historii. Wszak jest to spektakl o obecności zła, o beztroskim życiu w cieniu śmierci. Precyzja i świadomość teatralnych środków użytych przez realizatorów, niesie nadzieję na odrodzenie się u nas trudnej sztuki monodramu.²⁶²

Ostatni monodram Marcina Bortkiewicza, *Błogosławiony*. Recytacja

mitu wg Józefa i jego braci, wykracza poza zakres niniejszej książki, ponieważ powstał po 2000 r. (premiera 25 maja 2002). Warto jednak o nim wspomnieć, bowiem jest trzecią częścią Mannowskiego tryptyku.²⁶³ Twórcy założyli, że ich ostatnie spotkanie z Tomaszem Mannem będzie opowieścią o tym, że plany Boga wobec każdego

261 M. Wójcicka, *Niechby coś obowiązywało...*, „Scena” 2001, nr 1, s. 10.

262 G. J. *Piąty set*, „Scena” 2001, nr 1, s. 8.

263 Monodram zrealizowano w ramach IV Gdańskiego Stypendium Teatralnego. Komisja konkursowa pod przewodnictwem prof. Jana Ciechowicza po rozpatrzeniu pięciu projektów teatralnych przyznała stypendium Bortkiewiczowi. Przy wyborze kierowano się koniecznością promowania kultury wysokiej i sukcesami Marcina Bortkiewicza. (marcel), *Nagrody. Mistrz monodramu*, „Dziennik Bałtycki” 2001, nr 278. Gdańska premiera odbyła się 1 czerwca 2002 r. w Klubie „Żak”.



Dwustronny program monodramu *Błogosławiony*... Projekt Jąłowczyk.

ludzkiego losu są konsekwentnie realizowane i o tym, że każdy, nawet najpodlejszy los ma do spełnienia swoją rolę. Na potrzeby sceny Bortkiewicz przekształcił Mannowską powieść w ciąg swobodnie powiązanych epizodów. Sylwetki bohaterów nakreślił grubą kreską, śmiało posługując się techniką karykatury. Powołał do życia swoisty gabinet osobliwości, m.in.: parę chutliwych staruszków, lubieżną trzpiotkę, infantylnego faraona, Żyda dusigrosza.

Atutem monodramu jest uboga, a funkcjonalna oprawa plastyczna: stalowo-szara tkanina, wiadro, kamień, laska i piach. W sposobie używania tych rekwizytów nie ma tzw. ogrywania. Posłużono się prostymi, a zarazem autentycznymi zabiegami. Aktor bierze np. wiadro i mówi: *Patrzcie, oto jest studnia*. Twórcy nie ukrywają sztuczności świata teatru, a starają się z niego wydobyć „magię”. Ważnym środkiem wyrazu jest muzyka. Wykorzystano jedną z sonat triowych Antonio Vivaldiego z cyklu *La folia*, przeznaczonych na skrzypce. To czysta muzyka zapisana w dziewięciu „równaniach muzycznych”. Realizatorzy wydzielili te „równania” i na nich rozpięli konstrukcję monodramu. Po każdym epizodzie pojawia się owo „równanie muzyczne”, które z jednej strony komentuje to, co się wydarzyło, z drugiej zaś – zapowiada kolejny epizod. To jedyna funkcja jaką pełni muzyka w *Błogosławionym*. Twórcy pozwolili sobie też na pewien zabieg humorystyczny, rodzaj żartu w postaci sugestii, że aktorowi towarzyszy trio smyczkowe i sam kompozytor Vivaldi. Gdy narrator „zaplątał się” w opowieści, gdy nie ma siły, czy też, gdy następuje cisza i konsternacja, wówczas bohater woła: *Signore Vivaldi, muzyka!*

Oceny monodramu są zróżnicowane, wiele z nich jest bardzo krytycznych. Przyczyn jest kilka.



Plakat monodramu *Błogosławiony*... Projekt Kazimierz Jąłowczyk.

Po pierwsze, po raz kolejny mamy do czynienia z odgrywaniem poszczególnych postaci. Można odnieść wrażenie, że przez 120 minut jeden aktor popisuje się przed widzami. Po drugie, w porównaniu z poprzednimi monodramami, *Błogosławiony* zawiera niewielką dawkę intelektualną. Można powiedzieć, że to rzecz nieartystowska, w przeciwieństwie do poprzednich realizacji. To najbardziej fabularny scenariusz Bortkiewicza. W odbiorze nie pomaga fakt, że aktor trwa przy jednym pisarzu.²⁶⁴



Marcin Bortkiewicz
w monodramie *Błogosławiony*...

Bywało, że spektakl chwalono za staranną i przemyślaną kompozycję.

Z drugiej strony, po premierze wytykano szarżę aktorskimi środkami i umizgi w stronę publiczności.²⁶⁵

Swoich najgorętszych odbiorców *Błogosławiony* znalazł wśród uczniów szkół średnich oraz publiczności festiwalowej. Edward Wojtaszek po 4. Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Niezależnych (Ostrów Wlkp., 2003) pisał: *Bortkiewicz przez dwie godziny, na dodatek z przerwą (rzecz w teatrach jednoosobowych niespotykana!) potrafi utrzymać zainteresowanie, napięcie i podziw widzów.* „*Błogosławiony. Recytacja mitu*” jest wspaniałą podróżą teatralną, w którą zabiera nas aktor niezwykle świadomy swojego warsztatu. *Rzeczywiście jest to recytacja, ale uteatralizowana kilkoma gestami, mistrzowskim przechodzeniem przy pomocy głosu, postawy ciała czy mimiki od postaci do postaci, od człowieka do zwierzęcia. (...) Trzeba jesz-*

264 Fascynacja Bortkiewicza jednym autorem przypomina toruńskiego aktora-lalkarza – Lecha Gwita, który preferował „teatr jednego autora” – Tadeusza Peipera. Zrealizował monodramy: *Kronika dnia* (1970), *Nowe usta* (1971), *Na przykład* (1972). Patrz: T. Burzyński, *Gdy aktor próbuje być poetą*, op. cit., s. 182; B. Henkel, T. Miłkowski, *Aktor obnażony...*, op. cit., s. 43.

265 Patrz: B. Czechowska-Derkacz, *Dni Marcina Bortkiewicza w Żaku. Maraton monodramu*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 105; N. Ligarzewska, *Dziecko we mgle*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2002, nr 127.

*czę tylko umieć szeptać i krzyczeć, mówić raz prędko raz wolno i, bagatela, mieć własny stosunek do opowiadanego świata. A jest to świat śmieszny i straszny zarazem, groźny i wspaniały, jak to w Biblii, jak to u Manna. Bortkiewicz, aktor-demiurg, zapanaował nad wszystkim: materią widowiska, widzami, muzyką, światłem. Brawo!*²⁶⁶

W konfrontacji z publicznością przedstawienie bardzo się zmieniło. Zrezygnowano z kilku epizodów oraz wszystkich „równań muzycznych”, co skróciło czas trwania do 70 minut. Spektakl grany był 31 razy. Z jednej strony długość prezentacji stawała na przeszkodzie występom festiwalowym, z drugiej fakt ten wiąże się z działaniami Marcina Bortkiewicza w dziedzinie reżyserii filmowej.

Choć w każdej części Mannowskiego tryptyku Bortkiewicz opowiada nową historię, to we wszystkich splata się ze sobą życie i śmierć, miłosierdzie i zbrodnia, miłość i nienawiść, a człowiek, ze swoją słabością i niewiedzą, staje wobec tajemnicy dobra i zła. Ascetyczna scenografia dopełnia te opowieści. Aktor, zmieniając nastroje, barwę głosu, sposób i tempo wypowiadanych słów, wciela się w różnych bohaterów. Czasem szarżuje aktorskimi środkami.²⁶⁷ Trzeba jednak przyznać, że każda postać zbudowana jest z detali.

Tryptyk Mannowski i *Bobok* poruszają się w kręgu spraw metafizycznych. Twórcy usiłują zajrzeć w zaświaty i odpowiedzieć na zasadnicze dla życia pytanie: co po życiu? Każdy kolejny monodram można uznać za kontynuację poprzedniego; każdy opowiada o rzeczy-
266 E. Wojtaszek, *Ostrów Wielkopolski krzépnie*, „Scena” 2003, nr 4, s. 11. Monodram otrzymał Grand Prix Festiwalu.

267 Patrz: B. Czechowska-Derkacz, *Zaskakujący Bortkiewicz*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 107. Por.: A. Malcer, *Teatry studenckie. Sam na scenie*, „Dziennik Bałtycki”, 23 XI 2000, s. 24; Ł. Drewniak, *Janko Muzykant*, „Przekrój” 2001, nr 10, s. 72; N. Ligarszewska, *Dziecko we mgłę*, op. cit.; T. Skutnik, *Wielbiony i jego „Błogosławiony”*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 127; T. Skutnik, *Kamasze w jedną stronę*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 131.



wistości, która istnieje, ale której nie widzimy. Mogą to być rozmowy zmarłych na cmentarzu, którzy jakiś czas po śmierci budzą się w trumnach i wiodą ze sobą życiowe spory, aż po prawie całkowity rozkład, kiedy trup może już tylko wybełkotać słowo „bobok”. Może to być seans spirytystyczny, czy próba rozmowy z duchem ukochanej (*Noc Walpurgi*). Albo zawieranie paktu z diabłem dla osiągnięcia sławy za życia i panowania nad ludźmi (*Satana*). Z tej poważnej, może nawet groźnej problematyki eschatologicznej, Bortkiewicz wydobywa momenty humorystyczne. Tragedia z komedią przenikają się. Powaga jest śmieszna, a śmiech bywa poważny.

Wydaje się, że Mann najlepiej wyraża to, co jest bliskie Bortkiewiczowi, czyli problem bycia-niebycia. Jego monodramy nie są głosem pokolenia, bowiem nigdy nie interesował go teatr społeczny. Demonstracyjnie mówi tylko za siebie. Dotyka spraw, które uważa za najważniejsze i takich, które nigdy nie ulegną degradacji, czy dehumanizacji, jak: życie, śmierć, miłość, samotność i wolność. Ciekawi go to, co dzieje się w środku człowieka, w sferze niedostępnej dla innych.

Marcin Bortkiewicz jest pierwszym, spośród „rondowców” współpracujących z Miedziwskim, który pisze scenariusze swoich monodramów. Zazwyczaj są to adaptacje wielkich dzieł światowej literatury. Jego metoda daleka jest od streszczania utworu, odnajduje sensy i podąża ich tropem. Najwięcej czasu poświęca myśleniu o kształcie scenicznym przyszłego spektaklu. Określa temat i intuicyjnie wybiera epizody, które potem łączy w całość. Gdy ma już koncepcję, przystępuje do pisania. Tworząc stara się interpretować, imaginować i adaptować język autora. Dopracowywanie szczegółów i ostateczna weryfikacja scenariusza odbywa się podczas prób



Marcin Bortkiewicz jako Leon w *Das Kuchendrama*...



Marcin Bortkiewicz jako Mersault w *Obcym*.

w przestrzeni scenicznej. Bortkiewicz wychodzi z założenia, że widz nie musi mieć wiedzy na temat wybranej przez aktora literatury. Dlatego za najważniejsze uważa, by scenariusz tłumaczył się na scenie, nawet kosztem wierności literaturze. Bortkiewicz jest autorem 20 adaptacji, w tym 9 monodramów i dwóch przedstawień, które wykonuje wspólnie z Caryl Swift: *Das Kuchendrama...* (2002), *Obcy* (2004).²⁶⁸ Napisał także scenariusz przedstawienia *Cyrk Oklahoma*, w którym wciela się w postać Karla Rosmana.

W 2005 r. Bortkiewicz ukończył Mistrzowską Szkołę Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy. Pod egidą Szkoły zrealizował trzy filmy dokumentalne, w tym etiudy: *Cisza 1 – ćwiczenie szóste* (2003) i *Kocim szlakiem* (2007) oraz dokument krótkometrażowy *Reguły gry* (2004). W sezonach 2005/06 i 2006/07 pracował w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu.²⁶⁹ Od 2006 r. współpracuje z Teatrem „Ecce Homo” z Kielc. Zrealizował tam cztery przedstawienia: *Kamienny gość* wg *Don Juana* Moliere (2006), *Wybraniec* wg Tomasza Manna (2007), *Padamme, padamme* na motywach *Oddziału chorych na raka* Aleksandra Solżenicyna (2007) i *Persone* Ingmara Bergmana (2009). Od listopada 2008 r. jest pracownikiem Słupskiego Ośrodka Kultury. Z młodzieżą skupioną



Marcin Bortkiewicz jako Karl Rosman w *Cyrku Oklahoma*.

268 Napisał scenariusz na monodram dla Caryl Swift (*Ćma* wg *Lotty w Weimarze* T. Manna, 2004) oraz Wiolety Komar (*Grzech* wg *Terezy Desqueyroux* F. Mauriaca, 2005). Współpracował z Teatrem „Stajnia Pegaza” z Sopotu: *Przemiana* wg F. Kafki (2001, scenarzysta, aktor), *Kindertotenlieder* wg *Matki Courage* B. Brechta (2004, scenarzysta, reżyser), *Wstyd* wg *Utraconej części Katarzyny* Blum H. Bölla (2005, scenarzysta). W gdańskim Klubie Studenckim „Żak” zrealizował *Pokojówki* J. Geneta (2002) oraz *Teatrzyk Zielona Gęś* K. I. Gałczyńskiego. M. Bortkiewicz, *CV*, maszynopis 2008, archiwum własne.

269 Jest autorem adaptacji *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza (2006) oraz realizatorem spektaklu *Pinokio* wg C. Collodiego (scenarzysta, reżyser, aktor).

przy OT „Rondo” w grupie Jolanty Krawczykiewicz zrealizował *Wariata i zakonnicę* Witkacego (15 III 2009). W 2009 r. zadebiutował filmem *Nauczanie początkowe* o kulisach pracy naukowców w helskim fokarium (wyroznienie jury 49. Krakowskiego Festiwalu Filmowego).



Piotr Merecki jako Adam w spektaklu *Być swinią w maju*. W roli Ewy Katarzyna Czapska.

4.4. ...i inni

W tym miejscu warto wspomnieć o kilku jeszcze faktach z dziejów „Sceny Monodramu”. Dnia 20 czerwca 1997 r., odbyła się premiera spektaklu *Kto zaczął ten Cyrano...* /15/, w wykonaniu Piotra Mereckiego²⁷⁰ i reżyserii Katarzyny Sygitowicz. Z pięcioaktowej „komedii bohaterskiej” Edmunda Rostanda realizatorzy wybrali trzy kluczowe postaci, skupiając uwagę na zabawnej intrydze i historii miłosnej. Opowieść wypeł-



Grupa „Nocny Warsztat” w spektaklu *Przeglądam się* na XVI Biesiadzie Teatralnej w Horyńcu Zdroju (2-5 II 1995). Na pierwszym planie Piotr Merecki.

nili: zakompleksiony na punkcie swego pokazanego nosa Cyrano, piękny niemowa Christian, zakochana Roxana oraz narrator. Ważną funkcję przypisano scenografii. Była ona ściśle związana ze sposobem narracji i przedstawienia postaci, przez co nadała niepowtarzalny styl i wyróżniła monodram spośród pozostałych, zrealizowanych w „Rondzie”. Aktor w kostiumie rodem z filmów płaszczą i szpady (czarna satynowa koszula, wysokie buty rajtarskie, peleryna), wcielał się w postaci Cyrano oraz narratora – komentatora wydarzeń. Postaci Christiana i Roxany istniały w formie kostiumów

270 Piotr Merecki trafił do „Ronda” w 1989 r. Teatralny warsztat zdobywał w zespole Ryszarda Hetnarowicza (*Opowieść wigilijna*) oraz w grupie „13.15 i jeszcze pięć minut” Radosława Ciecholewskiego. Pod opieką Katarzyny Sygitowicz przygotowywał programy recytatorskie. W 1990 r. wziął udział w II Warsztatach Widowskich Plenerowych, których finałem było widowisko *Memento*. Rozmowa z P. Mereckim, zapis na MP 4 z dn. 6 II 2008.

na wieszakach (błękitno-biała suknia i kobaltowy frak). Wieszaki rozpięto na dwóch sznurkach przymocowanych do dwóch przeciwległych ścian. Roxanę, niczym na balkonie, umieszczono na górnym sznurku, zaś Christiana na dolnym.²⁷¹

By mogły toczyć się rozmowy między postaciami, przygotowano „system sznurków” – w sposób umożliwiający przemieszczanie wieszaków z kostiumami. Ten dość skomplikowany zabieg inscenizacyjny dawał głównemu bohaterowi szansę na bezpośredni kontakt z postaciami. Na przykład, jeśli Cyrano chciał przywołać Roxanę, bądź z nią porozmawiać, opuszczał kostium na dół. Innym razem, poprzez poruszanie wieszakami, toczyła się rozmowa między Christianem a Roxaną. Były momenty, w których Cyrano i pozostałe postaci rozmawiali jednocześnie, co dawało dość zabawny efekt. Istotne jest, że aktor nie odgrywał ani Roksany, ani Christiana, ale jako główny bohater przebierał się za nich (np. wkładając rękę w jeden z rękawów danego kostiumu), to udawał, to znów naśladował. Cyrano śpiewał pieśni i grał na renesansowej gitarze.²⁷² Powstała liryczna wypowiedź, kontrastująca z empoi aktora. Zamyśl monodramu, wywiedziony poniekąd z teatru lalkowego (zwłaszcza marionetek) – choć z różnych



Piotr Merecki w monodramie *Kto zaczął ten Cyrano...*

271 Spektakl jest wynikiem zakładu (o skrzynkę whisky), że Merecki przed 30 rokiem życia zagra Cyrana. W obawie przed słowem „monodram”, przedstawieniu nadano podtytuł: *spotkanie Piotra Mereckiego z panem de Cyrano*. Patrz program: *Spotkanie Piotra Mereckiego z panem de Cyrano*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1997, archiwum własne. Rozmowa z P. Mereckim, op. cit.; Rozmowa z K. Sygitowicz Sierońską, op. cit.

272 Twórcy pożyczili instrument od Stefana „Dziadka” Morawskiego. Muzykę napisał Krzysztof Plebanek.



Piotr Merecki w monodramie *Kto zaczął ten Cyrano...*

względów nie do końca zrealizowany – został zaprezentowany 4 razy.²⁷³

W 1998 r. powstał *Leon /16/* wg *Matki Witkacego*, w wykonaniu Krzysztofa Protasewicza, studenta Collegium Języków Obcych przy WSP w Słupsku.²⁷⁴ O tym spektaklu wiadomo niewiele. Tyle tylko, że napisania scenariusza i wyreżyserowania spektaklu podjął się Stanisław Miedziewski. Aktor jako Leon, prowadził rozmowę z nieobecną matką. Mając do dyspozycji krzesło, posługiwał się nim w podobny sposób, jak Bortkiewicz w *Po sezonie*. Monodram zaprezentowano podczas XXVII OSATJA (Zgorzelec, 5-7 VI 1998).²⁷⁵ Wynika z tego, że premiera musiała odbyć się w marcu, a spektakl był odegrany co najmniej 3 razy (eliminacje powiatowe, wojewódzkie i finał w Zgorzelcu). Reżyser przyznaje, że najmniej trafnym elementem tej realizacji był scenariusz. Duża ilość dialogów nie dawała aktorowi szans na wypowiedzenie istoty problemu i sprawiła, że spektakl był odtworzeniem rozmowy między matką a synem.²⁷⁶ *Leon i Kto zaczął ten Cyrano...* to, do 2008 r.,

273 Wrażenie teatru lalek przywołał na myśl nie tylko misterny system sznurków i sposób poruszania nimi przez aktora, ale i ograniczenie przestrzeni teatralnej kotarami (rodzaj parawanu). Monodram był prezentowany w „Rondzie” (2 razy), na Biesiadzie Teatralnej w Parchowie oraz na Festiwalu Sztuki Słowa „... czy to jest kochanie?” w Elblągu.

274 W marcu 1996 r. Krzysztof Protasewicz (Sławno) wziął udział w eliminacjach rejonowych XLI OKR w turnieju „wywiedzione ze słowa”. Przygotował 4-minutową prezentację wg fragmentów *Manifestu Witkacego*. Teczka *Teatr. Recytacje, zespoły, programy*, 1996, archiwum SOK.

275 W programie XXVII OSATJA czytamy: „Monodram to sposób na samookreślenie, poznanie siebie” – dodał Krzysztof Protasewicz ze Słupska, jeden z finalistów tegorocznych OSATJA. Praca nad tekstem Stanisława I. Witkiewicza stała się dla niego pretekstem do analizowania siebie, własnych możliwości i granic, których nie chce, lub pragnie przekraczać. M. Szałecki, XXVII OSATJA (5-7 VI 1998), Zgorzelec 1999, s. 15. Patrz też: M. Szałecki, XXX OSATJA (1971-2001), op. cit.

276 Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit.

jedyne monodramy w dziejach Teatru „Rondo”, zrealizowane na podstawie dzieł dramatycznych.²⁷⁷

W roku 1999 Stanisław Miedziewski zrealizował monodram z Danielem Kluskim, studentem filozofii słupskiej WSP.²⁷⁸ *Trawa wschodzi o śniecie* /17/ według fragmentu powieści Wiesława Myśliwskiego *Widnokrąg* to, jak mówi reżyser, 15-minutowa „etiuda stylistyczna”.²⁷⁹ Aktor ubrany w garnitur koloru stalowego, wciela się w postać Piotra. Z pomocą trzech rekwizytów – zdjęcia, chusteczki i kawałka wysuszonego chleba – w pustej przestrzeni, w świetle jednego reflek-

277 7 września 2008 r. odbyła się premiera *Psychosis* wg dramatu 4.48 *Psychosis* Sary Kane; wykonanie Wioleta Komar, reżyseria Marcin Bortkiewicz.

278 Daniel Klusek (ur. 6 grudnia 1976 r. w Słupsku) działał w kole teatralnym przy Technikum Elektrycznym. Jako uczeń III klasy (1994) zaczął uczęszczać do grupy teatralnej Danuty i Dariusza Rosanowskich (aktorzy PTL „Tęcza”), w Młodzieżowym Domu Kultury przy ul. Szarych Szeregów. Pod nazwą *Niekompletni*, grupa zrealizowała *Lysą śpiewaczkę* Ionesco. Rok później założyciele wyjechali ze Słupska. Grupa przeszła pod egidę „Ronda”. Szybko jednak się rozpadła. Klusek wziął udział w kilku wieczorach ekscentrycznych. Jednocześnie uczęszczał na zajęcia teatralne do Klubu Garnizonowego, gdzie pracował pod opieką Bożeny Gołębiowskiej. Po maturze (1996) rozpoczął studia na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Szczecińskiego (kierunek prawo). Rok później przeniósł się na filozofię do Słupska i podjął pracę w charakterze młodszego referenta w Klubie Garnizonowym. Pod opieką Gołębiowskiej zrealizował trzy monodramy: m.in. *Karla Lagerkvista* i *Obronę Sokratesa* Platona. W październiku 2001 r., wraz z Markiem Huczykiem, zrealizował przedstawienie muzyczne z piosenkami Brechta do muzyki Bartłomieja Cysewskiego, pt. *Verfremdungseffekt* (*Efekt wyobcowania*, opieka artystyczna Stanisław Miedziewski). Rozmowa z D. Kluskim, zapis na MP 4 z dn. 13 III 2008, archiwum własne.

279 Reżyser skompilował scenariusz ze wstępu powieści oraz z rozdziału 8, pt. *Nie zatańczone tango*. Premiera odbyła się podczas Nocy Teatru zorganizowanej w Słupsku z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru (27 marca 1999). Patrz: (joj), *Międzynarodowy Dzień Teatru*, „Głos Pomorza”, 26 III 1999; RP, *Święto ludzi teatru*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 73.



Daniel Klusek w spektaklu *Efekt rybołowania* (2001).



Daniel Klusek i Jerzy Karnicki w spektaklu *Konopielka* (2003).

tora, opowiada kilka epizodów z życia chłopaka. Akcja toczy się w kilku czasoprzestrzeniach. Bohater wraca pamięcią do czasów młodości i osoby nieżyjącego już ojca, do balu i niezatańczonego tanga z Anną, do chwil spędzonych na przygotowaniach do pójścia na pierwszy w swoim życiu bal, to znów do czasu rzeczywistego, czyli do chwili powrotu z balu w nienajlepszej kondycji. Motywem przewodnim jest dobór krawata i nauka tanga. Dokonują tego mieszkające w tej samej kamienicy panny Ewelina i Róża Ponckie. Damy trudniące się nierządem miały niezliczoną ilość krawatów, bowiem mężczyźni do nich przychodzący zostawiali je bądź przypadkiem, bądź na pamiątkę. Każdy kolejny krawat, to następna opowieść o człowieku.

Największe znaczenie przypisano słowu, gestom oraz ruchowi scenicznemu. W 1999 r. monodramy *Trawa wschodzi o świcie* i *Noc Walpurgi* zakwalifikowano do udziału w XXVIII OSA-TJA (Zgorzelec, 4-6 VI 1999). Podczas VI Konfrontacji Młodych w Młodzieżowym Centrum Kultury w Słupsku monodram *Trawa...* został nagrodzony Złotym Arlekinem, a jego wykonawca – nagrodą aktorską (kwiecień 1999). Spektakl był prezentowany 5 razy.

W sezonie 1996/97 Stanisław Miedziewski pracował z Katarzyną Zacharską nad *Dziwactwem* wg Witolda Gombrowicza oraz ze Zbigniewem Dróżdżem nad spektaklem *Zło wg Karła Para Lagerkvista*.²⁸⁰ Do premier monodramów jednak nie doszło.

Pojawienie się w Słupsku Stanisława Miedziewskiego zmieniło oblicze i linię repertuarową Teatru. Niemalże wpływ na tę zmianę miała wymiana pokoleń: najstarsi stażem „rondowcy” ukończyli studia i podjęli pracę, do głosu doszły kolejne generacje. Wyłoniło się kilka interesujących osobowości, którym reżyser poświęcił najwięcej uwagi. Prócz zdarzeń okolicznościowych, realizował formy kameralne, a z czasem powołał do życia „Scenę Monodramu”.

Cechą pracy Miedziewskiego jest niepowtarzalność – przygotowywanie każdego spektaklu zaczyna się na nowo i trwa do momentu, w którym zostanie odnaleziony właściwy trop. Każda gotowa scena jest początkiem, więcej, motorem kolejnej. Miedziewski ma jednak skłonność do mówienia: „spójrz co robię i zrób to samo”, „posłuchaj jak mówię i powiedz to tak”. Zwraca uwagę na sprawy dźwięku: wysokość, tembr głosu, oddech, minimalne zaśpiewy, niedokładna intonacja, dykcja, wyrazistość – nic nie umyka jego uwadze. Nie pracuje jednak z aktorem nad techniką mowy. Poprawność w tym względzie aktor powinien traktować jako przygotowanie do próby i wypracować sam. Reżyser stoi natomiast na straży słowa – słowo wypowiedziane przez aktora nie może pozostać bez opracowania, nadania mu znaczenia, wagi. Pilnuje każdej wypowiedzianej sylaby, każdego akcentu, każdej intonacji. Poszczególne słowa winny być wypowiedziane w jedyny właściwy sposób. Dlatego praca z tekstem pochłania najwięcej czasu i jest poprzedzona analizą postaci oraz okoliczności, w których się znajduje. Niekiedy jednak milczenie, gest, mimika są ważniejsze niż słowa. Czasem ruchy postaci wyrażają więcej niż bezpośrednia wypowiedź. Czasem cisza wydaje się głębszą analizą stanu psychicznego bohatera. Stanisław Miedziewski żąda od aktora „bycia”

na scenie. W owym „byciu” bierze udział całe ciało. Dlatego aktor powinien umieć koordynować swoje ruchy, powinien być panem swojej fizyczności. Podobnie jak w przypadku pracy nad słowem, żąda odpowiedniego przygotowania ciała, rozgrzania go, by było w gotowości. To też jest rodzaj pracy domowej, na którą na próbach nie ma czasu. W spektaklach jednoosobowych zrealizowanych przez Miedziewskiego główny bohater wspomina rozmaite wydarzenia przywołując wiele postaci. Jest to właśnie przywoływanie, nie zaś odgrywanie. Wyjątek stanowi *Nas*, w którym odgrywanie postaci wynika z założenia twórców i ze sposobu narracji. Istotną funkcję przypisuje Miedziewski muzyce. Reżyser uprawia teatr literacki, wywodząc swoje realizacje z wielkich dzieł literatury światowej XIX i XX w. (Fiodor Dostojewski, Mikołaj Gogol, Antoni Czechow, Tomasz Mann, Jose Saramago, Francois Mauriac, Josef Skvorecky, Imre Kertesz, William Shakespeare).²⁸¹ Pojawiają się też polscy twórcy (Witkacy, Wiesław Myśliwski, Tadeusz Różewicz). Do tekstów poetyckich sięga rzadziej (Artur Rimbaud, Paul Verlaine, Marina Cwietajewa). W omawianym w tej książce okresie Miedziewski zrealizował 10 monodramów. Choć nie mieszczą się one w żadnym schemacie, to jednak można odnaleźć pewne elementy typowe dla metody reżysera. To przede wszystkim:

- dbałość o dobór tekstów i oprawy muzycznej,
- nieustająca praca nad doskonaleniem kształtu artystycznego spektakli w stronę maksymalnej syntezy.

Trzeba również zauważyć poczucie misji, wyrażające się w korzystaniu z dorobku twórców wybitnych,

281 Dostojewski, Gogol, Mann, Proust to klasycy, którzy ukształtowali jego światopogląd i którym pozostaje wierny. Rozmowa z S. Miedziewskim, op. cit. Por.: E. Paszko, *Teatr ugruntował moją tożsamość. Rozmowa ze Stanisławem Otto Miedziewskim, reżyserem Teatru Rondo*, „Zbliżenia” 2008, nr 6, s. 17.

szacunku dla osobowości aktora i w trosce o widza, którego wciąga w nurt spektaklu pojmowanego jako intelektualna przygoda. Warto przytoczyć opinię Ireny Jun: *Za najwybitniejszego reżysera teatru jednego aktora, spośród tych, których poznałam dotychczas, uważam Miedziwskiego. Widziałam kilka, bardzo różniących się od siebie propozycji – zawsze niebywale głęboko i szeroko pomyślanych. Wydaje mi się, że jest to znakomity reżyser tej formy.*²⁸²



V

„TEATREZJA”

– TEATR AUTORSKI

DANIELA KALINOWSKIEGO

Urodził się 11 października 1969 r. w Sławnie koło Słupska. Pochodzi z rodziny robotniczo-chłopskiej. Na fali akcji „Wisła” jego dziadkowie ze strony ojca, osiedlili się na Pomorzu. Ojciec, tuż po wojnie wcielony do Służby Polsce i skierowany do odbudowy Warszawy, wrócił w rodzinne strony po kilku latach. Matka w młodości grała na skrzypcach.²⁸³ Poświęciwszy się rodzinie, zrezygnowała z muzycznych pasji. Kontynuował je Daniel, który od czasów wczesnoszkolnych interesował się muzyką. Słuchał zarówno klasyki, jazzu, jak i rocka. Po ukończeniu szkoły podstawowej kontynuował naukę w Zakładzie Doskonalenia Zawodowego w Słupsku. Duży wpływ na jego dalsze losy miały dwa zdarzenia (1987) – koncert Teatru Dźwięku „Atman”²⁸⁴ w Miejskim Ośrodku Kultury i obejrzenie zbiorów Firmy Portretowej Stanisława Ignacego Witkiewicza

283 Skrzypce matki aktor wykorzystuje w monodramie *Curiosa*. Rozmowa z D. Kalinowskim, zapis na MP 4 z dn. 13 III 2008, archiwum własne.

284 Grupa działająca w latach 1975-1998, łącząca muzykę z tańcem i mową, wierna brzmieniu akustycznemu, wzbogaconemu przez unikatową kolekcję instrumentów z Indii, Nepału, Tybetu, Azji Centralnej, Bałkanów, Austrii oraz instrumentów zrekonstruowanych na podstawie rodzimych tradycji. Muzykę tę umieszcza się w nurcie szeroko pojętej psychodelii oraz tzw. muzyki świata. „Atman” kojarzono również z kontrkulturą, głęboką ekologią i buddyzmem.

w Muzeum Pomorza Środkowego. Osoba i twórczość Witkacego wywarły na nim ogromne wrażenie.²⁸⁵

W 1988 r. podjął naukę w Pedagogicznym Studium Technicznym w Nowej Soli. Na życie zarabiał pracą w ogrodnictwie. Pod koniec pierwszego roku nauki, wspólnie z kolegami z klasy, założył szkolny teatr. Opracowali wiersze powojennych poetów i zrealizowali spektakl o odbudowie Stolicy. Oprawę muzyczną stanowiły utwory „Brygady Kryzys”. Spektakl zaprezentowano na szkolnym apelu. Kontrowersyjna realizacja miała w sobie sporo z atmosfery teatrów studenckich. Przez cały okres nauki w PST eksperymentował z malarstwem. Początkowo tworzył wielkoformatowe portrety wymyślonych postaci, inspirowane Witkacym (pastele). Ideałem była demoniczna, ale ludzka twarz – „typ wylizany” (ok. 30 prac). Później tworzył prace konstruktywistyczne, inspirowane Wassylm Kandinskim. Zdominowały je: fiolet, zieleń i czerń (ok. 20 prac). Kolejny etap to dzieła monochromatyczne, inspirowane buddyjskim malarstwem tuszowym. Prace powstawały w wyniku rozdmuchiwania białej farby na dużym, czarnym tle. Interesujące, dwukolorowe formy cieszyły się powodzeniem wśród przechodniów ul. Świdnickiej we Wrocławiu i stanowiły cenne źródło utrzymania.

W 1989 r. Daniel Kalinowski związał się z teatrem poetycko-wizyjnym „Terminus a Quo” prowa-



Spektakl *Historia współczesna* (1988) w wykonaniu uczniów PST w Nowej Soli. Daniel Kalinowski: u góry pierwszy z lewej, na dole w środku.

285 Będąc studentem Wyższej Szkoły Pedagogicznej uczestniczył w pierwszej w Słupsku, sesji naukowej poświęconej Witkacemu z okazji 55. rocznicy śmierci. (MPŚ, 16-18 IX 1994). Wzięli w niej udział m.in.: Janusz Degler, Daniel Gerould, Anna Micińska. Patrz: J. Degler (red.), *Witkacy – życie i twórczość*, op. cit.



Wystawa biało-czarnych prac Daniela Kalinowskiego inspirowanych buddyjskim malarstwem tuszowym.



„Terminus a quo” podczas serii przedstawień w Lublinie, Zamościu i Hrubieszowie (1988/89). Stoi: Edward Gramont, pierwszy z prawej; Daniel Kalinowski.

dzonym przez Edwarda Gramonta.²⁸⁶ W ciągu trzech lat zagrał ok. 300 przedstawień, które prezentowane były w zaprzyjaźnionych z Teatrem centrach i domach kultury (zarówno we Wrocławiu czy Gdańsku, jak i w małych miasteczkach i wio-

skach). Aktywność teatralna stała się inspiracją do własnej twórczości literackiej. W ciągu trzech lat powstało dziewięć rękopiśmiennych tomików poezji oraz dwa *Dzienniki*.²⁸⁷ Daniel Kalinowski jest laureatem wielu

wyróżnień i nagród w dziedzinie poezji, a jego teksty znalazły się w kilkunastu opracowaniach.²⁸⁸

Po ukończeniu PST rozstał się z „Terminusem” (sierpień 1991) i podjął studia na Wydziale Humanistycznym śląskiej WSP (kierunek filologia polska). Poszukując przestrzeni teatralnej,

286 Więcej o Teatrze czytaj w: „Gazeta TAQA”, nieregularne Pismo Artystyczne Teatru „Terminus a Quo”, Nowa Sól 1990, nr 1, archiwum D. Kalinowskiego.

287 Dwa wiersze z tego okresu prezentowane były podczas OKR, w turnieju „poezji śpiewanej”, do muzyki Janusza Lewandowskiego (kontrabasista, pianista, gitarzysta, muzyk jazzowy). Jeden z pierwszych zapisków w *Dzienniku* pochodzi z 11 listopada 1988r. i dotyczy debiutu w „Terminus a Quo”. Rozmowa z D. Kalinowskim, op. cit.

288 Publikacje poetyckie Kalinowskiego: *Teka poetycka. Wiersze*, Świebodzin 1992; *Epoka Wodnika*, Świebodzin 1993; „Scena” – scenariusze monodramów, Słupsk 1994. Jego poezja publikowana była również m.in. w: „Za pozwoleniem” Wrocław 1/1995, nr 14; „Autograf” 1998, nr 2; „Tygiel kultury” 1998, nr 6-8; E. Przebieracz, *Mini-słownik biograficzny polskich współczesnych poetów religijnych*, t. II, Gliwice 1998; *Dike*, „Zeszyt Poetycki” 2002, nr 5; „Ślad” 2003, nr 15/16, oraz 2004, nr 17. D. Kalinowski, *Biogram literacki*, maszynopis, archiwum własne.

w której mógłby się realizować, trafił do „Ronda”. Wkrótce pod nazwą „Teatrezja” urzeczywistnił autor-
ski pomysł na wypowiedź artystyczną. Opiera się on na
połączeniu teatru i poezji, co tłumaczy fuzję leksykalną.
Pierwsza realizacja to monodram *Wieczór autorski* /18/.
Pomysł na spektakl zaczerpnął z własnych utworów
i przemyśleń. W efekcie „przeżycia” tekstu i dopracowa-
nia go na kartach *Dziennika* powstał zwarty scenariusz,
opatrzone szczegółowymi didaskaliami. Próby w Tea-
trze „Rondo” rozpoczął na początku 1992 r. Główną
formułą *Wieczoru*... jest spotkanie poety-prelegenta ze
słuchaczami. Bohater przybywa na wieczór autorski,
podczas którego zamiast mówić o poezji, w sposób żar-
tobliwy opowiada historię swojego życia.

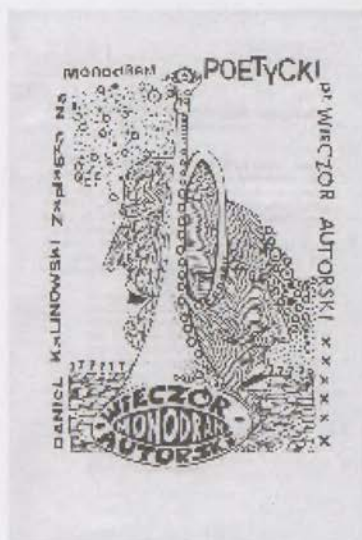
Na scenie ustawiono dwa składane krzesła.
Bohater siedzi na jednym z nich. W ciszy roz-
poczyna się spektakl. Autor mówi wiersz bez
tytułu:

*Ciężka ciemność zawisa nad drzewami
Odpędzam ją płomieniem modlitewnych gestów
Widzę jednak jak bezsilnie schną w skurczach
I opadają na cierpliwą chłonącą wszystko ziemię
Jeśli więc nie wygrałem i nie wygram
Zaproszę ciemność do pokoju
Wypijemy cierpką różaną herbatę
I obejmiemy się braterskim uściskiem
W końcu ona dla mnie
I ja dla niej
Jesteśmy sobie skarbem²⁸⁹*

Aktor ubrany jest w czarny skórza-
ny płaszcz, spodnie, białą koszulę i czarne buty. Ma
ze sobą wewnątrz kasku robotniczego, długi sznur oraz
trąbkę, z której wydobywa dźwięk absolutny, przy czym
jest to raczej „charczenie”, niż „granie”. Ponadto ogry-



Daniel Kalinowski
w spektaklu *O ruchu i nie-
poruszeniu Douve*. „Ter-
minus a quo”, 1989.



Plakat monodramu *Wie-
czór autorski*. Projekt Le-
szek Frey-Witkowski.

289 Wiersz nr 7 w: D. Kalinowski, *Teka poetycka*, op. cit.; www.daniel_kalinowski.republika.pl.



Daniel Kalinowski
w monodramie *Wieczór
autorski*.

wa krzesła. Jako rekwizyty uniwersalne, stają się one przedziałem pociągu, walizkami itp.

Drugi tekst *Wieczoru* brzmi:

Podobno nie ma żadnych tajemnych znaków

Nie ma astrologii i algebry

Podobno rzeki płyną do źródeł

Jabłka odrywają się od ziemi i przyrastają do gałęzi

Podobno trzeba tylko słuchać oczami

A patrzeć uszami

Tylko tyle

A znaleźć się można w przedziwnej krainie

*Powracającego marnotrawnego syna*²⁹⁰

Choć teatralna forma monodramu nawiązuje do konwencji wieczoru autorskiego, to wprowadzono duże partie improwizowane. Autor pozwala widzom zdecydować o rodzaju wiersza, jaki zadeklamuje. Przedstawia do wyboru teksty o charakterze: awangardowym, klasycznym, surrealistycznym, romantycznym. Niezwykłość prezentowanych na życzenie tekstów, polega na grze językowej, żywiole wieloznaczności i paradoksu. Na przykład: wiersz romantyczny brzmi:

coś tam, coś tam, coś tam, coś tam,

*coś tam, coś tam, coś tam, coś tam...*²⁹¹

Wiersz intelektualny:

Motto wiersza: sakabauno, sakabauno,

Rataplan, rataplan

Wiersz: carmen, carminis, carmini

Carmen, carmine, carmina,

290 Wiersz nr 11 w: D. Kalinowski, *Teka poetycka*, op. cit.; www.daniel..., op. cit. Początkowo w monodramie znajdował się także wiersz pt. *Stopy* (nr 5 w: *Teka poetyckiej*).

291 D. Kalinowski, „Scena”..., op. cit., s. 15. W 1994 r., pod wspólnym tytułem ukazały się drukiem scenariusze monodramów: *Wieczór autorski*, *Curiosa*, *Odradek*. Produkcję wydawnictwa wsparł WOK w Słupsku. Jest ono dedykowane Edwardowi Gramontowi: *w podzięce za ogrom ciepła i mądrości*.

*Carminum, carminibus, carmina carminibus*²⁹²

Artysta ma tak silną potrzebę przypodobania się i bycia zaakceptowanym, że błaznuje przed publicznością. Chodzi mu raczej o podtrzymanie kontaktu, niż o przekaz. *Wieczór autorski*, to przede wszystkim groteskowa zabawa słowem, obrazująca groźną prawdę: *używanie języka może być manipulacją. Trzeba być bardzo czujnym, aby język nie narzucał widzenia rzeczywistości*.²⁹³

Wiersz *Portret*, wybrzmiewa w przedostatniej scenie przedstawienia:

Zapraǳiałem się zobaczyć

Tak normalnie i nieruchomo

Zgasilem prawie całe światło

Potem obnażyłem ciało

Złamałwszy ramiona

Utworzyłem z nich ramy (krzesła stawiane są jedno na drugim)

Tłem obrazu była ciemność (czarny płaszcz zostaje zawieszony)

Głowa pierwszym planem (wnętrze kasku na szczycie konstrukcji)

Detalem była żłudna dusza (aktor eksponuje trąbkę)

I ziemskie przywiązanie (ułożenie sznura)

Aktor znika za konstrukcją. Nagle ukazuje się jego głowa pośrodku krzeseł:

Jaka piękna kompozycja

*Szkatuła kości*²⁹⁴

Pauza. Po chwili pojawia się ręka. Padają słowa:

Pewnego dnia umarłem.

Nie żebym zrobił to specjalnie



Daniel Kalinowski
w monodramie *Wieczór autorski*.

292 D. Kalinowski, „Scena”..., op. cit., s. 16.

293 Patrz program: *Monodram „Wieczór autorski”*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1992, archiwum D. Kalinowskiego. Patrz też: Rozmowa z D. Kalinowskim, op. cit.

294 Wiersz nr 1 w: D. Kalinowski, *Teka poetycka*, op. cit. Wersy: *Potem połyskiwała dusza/I ziemskie przywiązanie*, zostały wprowadzone dopiero w fazie prób.



Daniel Kalinowski
w monodramie *Wieczór*
autorski.

*Po prostu nagle stężałem
Chciałem oderwać się od ciała
Od brudu i przywiązania
Musiałem jednak zostać
Z pękniętą głową i złamanymi nogami
Nic nie błysnęło
Ból nadal wykrzywił usta
Nawet po śmierci
Krzyk nie ustawał*²⁹⁵

Aktor powoli chowa twarz, uwagę skupia na dłoni. W chwili potem konstrukcja zawala się. Światło gaśnie.²⁹⁶

Scenariusz *Wieczoru...* jest partyturą zadań dla aktora. Na równych prawach istnieje tu słowo, gest i uniwersalny rekwizyt. Premiera 40-minutowego monodramu odbyła się dnia 9 lutego 1992 r. w Teatrze „Rondo”. Spektakl zakwalifikowano na XXI OSATJA (Zgorzelec, 12-14 VI 1992), gdzie Daniel Kalinowski otrzymał wyróżnienie „za próbę prowokacji teatralnej”.²⁹⁷ Dotąd odbyło się ok. 200 prezentacji spektaklu.

20 listopada 1992 r. odbyła się premiera spektaklu *Curiosa* /19/. To galeria „osobliwości” literatury i teatru, a zarazem ukłon w stronę dekadentckiego myślenia o sztuce i statusie artysty. Aktor prezentuje na scenie różnorodne sposoby rozumienia sztuki. Wciela się w kolejnych przedstawicieli, proroków kilku dziedzin, parodiuje ich zachowania,



Plakat monodramu *Curiosa*. Projekt Leszek Frey-Witkowski.

295 Wiersz *Hipochondria*, nr 12 w: D. Kalinowski, *Teka poetycka*, op. cit.

296 Patrz też: D. Kalinowski, „Scena”..., op. cit., s. 17-18.

297 Skład jury: Tadeusz Burzyński, Stanisław Melski, Janusz Nagórny, Janusz Stolarski, Marian Szałecki – sekretarz, Lech Śliwonik – przewodniczący. Patrz: M. Szałecki, XXI OSATJA (12-14 VI 1992), Zgorzelec 1993; T. Burzyński, XXI OSATJA – *nysyp talentów*, „Gazeta Robotnicza” 1992, nr 142; E. Han, XXI OSATJA – *aktorzy osobni i showmani*, „Słowo Polskie” 1992, nr 142.

wyszydza przywódcze zapędy, jakim ulegają. Posługuje się przy tym kilkoma rekwizytami (grzebień, dzwonek, skrzypce, białe kartki papieru), które w każdej odsłonie oznaczają coś innego. W ubogim instrumentarium elementów scenograficznych znajduje się także stół i dwa składane krzesła. Do stołu przyczepione są brązowe kotary. To rodzaj „garderoby”, w której aktor przebiera się (rozbiera się), nucąc powszechnie znane melodie.

Spod stołu wyłaniają się kolejne „osobliwości”. Artysta brukowy ubrany jest w prochowiec i czapkę. Opisuje się umiejętnościami muzycznymi: gra na grzebieńniu i podskakuje do rytmu. Krótko mówiąc, bawi publiczność swoim byciem. Artysta pretensjonalny ubrany jest w czarny garnitur z lampasami i w białą koszulę. Pod szyją nosi muchę. W specyficzny sposób opowiada o rzeczywistości, poucza, moralizuje. Ma ambicje zbawiania świata. Wykorzystuje także użyty wcześniej grzebień, który tym razem jest harfą. Artysta naiwny ubrany jest w kamizelkę na gołe ciało i spodnie. Buduje zamki wieczności z białych kartek papieru, które smagane „wiatrem historii”, szybko się rozpadają. W końcówce tej odsłony padają słowa:

*W tym nocnym lokalu
Zatęchłym, podupadłym teatrze
Wygladzę wam zmarszczki
Pustym słowem, żebrami i mięśniem
Bierzcie mecenasi
Póki tworzący sens zapach potu
Pijcie już hipnotyzm
Korpusu ciała aksel w półmroku
Zasilam kolekcje*



Daniel Kalinowski
jako „artysta brukowy” w monodramie
Curiosa.



Jako „artysta pretensjonalny”.



Jako „artysta naiwny”.



Jako „ofiara sztuki”.

*Zbieraczy samorodnych talentów*²⁹⁸

Wreszcie wyłania się półnagi kapłan, czy też ofiara sztuki (rekwizyty zostają zrzucone na ziemię, a stół odwrócony do góry nogami). W świetle świecy mówi:

*Nocne szczełkanie psa
Przywołuje nocne westchnienia
Okaleczonych przedmiotów
Porozrzucane po całym domu
W ciemności się poszukują
Mają ostry język
I nie przebierają w środkach
Dopiero pełne rozświetlenie
Odkrywa ich śmieszne korpusy
Obtoczone kurzem i urwanymi snami
Jeszcze spętane obcością
Błagające o słabsze światło*²⁹⁹

Układa kolejno rekwizyty na przewróconym stole i mówi:

*Ta melodia stąd się wydobywa. Z niesionych jak wotywna chorągiew pragnień... (kładzie skrzypce)
... z żetlalej cnoty... (układa koszulę)
... z pojazdu ciała... (układa marynarkę)
... z warunków i klimatów pór roku... (układa płaszcz)
... z dumy wyzwolonego umysłu... (układa czapkę)
Ta melodia się otwiera... Ona niewątpliwie mówi, że... (gasi dzwonkiem świecę).*³⁰⁰

298 Wiersz *Szkielet* w: D. Kalinowski, *Epoka Wodnika*, op. cit., s. 13. Ten tekst powstał w formie prozatorsko dramatycznej, z myślą o monodramie *Curiosa*. W późniejszym okresie z materiału prozatorskiego powstał wiersz. W twórczości literackiej Kalinowskiego takie zabiegi miały miejsce niejednokrotnie. Rozmowa z D. Kalinowskim, op. cit.

299 Wiersz *Przedmioty*, nr 9 w: D. Kalinowski, *Teka poetycka*, op. cit.

300 Patrz: D. Kalinowski, „Scena”..., op. cit., s. 30-31.

Trwający 35 minut monodram kieruje widza ku refleksji, że sztuka jest czymś fałszywym. To działalność demoniczna. Groźna i zawłaszczająca. Spektakl ukazuje miałość poszczególnych postaw życiowych i odsyła do uważniejszej analizy teksów o niebłahej wymowie intelektualnej. *Curiosa* nagrodzono na XXII OSA-TJA (Zgorzelec, 11-13 VI 1993).³⁰¹ Połączenie groteskowej obrazowości z pełnymi „fantastycznymi” zdarzeniami opowieściami, zapewniło spektaklowi widownię na ponad 100 wystawień.



Być świnia w maju - scena Wesele na Kurpiach. Od lewej: Daniel Kalinowski jako Gość weselny, Katarzyna Czapska, Rafał Szyfański.

W latach 1992-1993 Kalinowski zaangażował się w kilka realizacji Teatru „Rondo”, reżyserowanych przez Miedziewskiego. Wystąpił w spektaklach *Być świnia w maju* wg utworów Gałczyńskiego oraz *Nowe Wyzwolenie* wg Witkacego. Zespół pracował też nad *Mątwą* Witkacego (1993), do premiery jednak nie doszło. Ponadto autorskie działania Kalinowskiego niejednokrotnie stawały się częścią wieczorów ekscentrycznych.³⁰²



Nowe Wyzwolenie. Od lewej: Maurycy Miedziewski, Daniel Kalinowski jako Król Ryszard III, Piotr Merecki.

Trzeci autorski monodram pt. *Odradek /20/* powstał w 1994 r. i jest wynikiem fascynacji twórczością Franza Kafki. Za kanwę scenariusza posłużyły wiersze z tomików rękopiśmiennych oraz poezja z tomiku *Epo-ka Wodnika* (*Kret, Fakir, Ryjówka*, fragmenty *Hipnotyżera*,

301 Skład jury: Tadeusz Burzyński – przewodniczący, Janusz Majcherek, Stanisław Melski, Janusz Nagórny, Marian Szałecki – sekretarz, Lech Śliwonik. Patrz: „Gazeta Zgorzelecka” 1993, nr 8, s. 1; M. Szałecki, XXII OSA-TJA (11-13 VI 1993), Zgorzelec 1994; T. Burzyński, *Podszyci wrażliwością*, „Gazeta Robotnicza” 1993, nr 132.

302 Np. *Cblust* (18 września 1994), *PulpWitkac* (24 lutego 2001).

Głodomór, Bracia syjamscy, Nożownik).³⁰³ Jak sugeruje tytuł, jest to sztuka o „odradzaniu”. Dotyczy nie tylko pojawiania się wciąż tych samych problemów do rozwiązania, idzie również o zagadnienia życia, śmierci, reinkarnacji. *Odradek* to także sztuka o radach. To pierwszy monodram Kalinowskiego, w którym współlistnieją warstwy: psychologiczna, filozoficzna i religijna.

Aktor ubrany jest w czarny T-shirt, białe spodnie typu ogrodniczeki i białą marynarkę. Do prezentacji świata przedstawionego w monodramie używa czterech rozkładanych krzeseł, z których powstają przedziwne konstrukcje, a także dwóch białych prześcieradeł, czapki wykonanej z gazety, maski i trzech świec. W pierwszej scenie spektaklu krzesła ustawione są w rzędzie, jedno za drugim. Na nich rozłożone są prześcieradła. Obraz ten przywodzi na myśl katafalk. Z prawej strony krzeseł, na podłodze – zapalone świece (życie), z lewej – maska (śmierć). Aktor zdejmując prześcieradła i wchodzi w „tunel krzeseł”. Przeciskając się mówi:

*Cale dnie, lata i wieki
Głoduje,*

*Toczę swe żebra,
Nastuchuję
Dźwięków tajemnych trzewi...*³⁰⁴

W toku przedstawienia buduje z krzeseł kolejne figury: stół, „konstrukcję egzystencjalną” złożoną z trzech



Plakat monodramu *Odradek*. Projekt Leszek Frey-Witkowski.



Daniel Kalinowski w monodramie *Odradek*.

³⁰³ Teksty wciąż ewoluowały, a kształt ostateczny przybrały w końcowej fazie pracy nad spektaklem, czyli podczas prób w przestrzeni scenicznej. Niektóre wiersze z *Epoki Wodnika* znajdują się w scenariuszach późniejszych monodramów.

³⁰⁴ D. Kalinowski, „Scena”..., op. cit., s. 33. Por. D. Kalinowski, *Epoka Wodnika*, op. cit., s. 10.

celek (id, ego, superego), drzewo, tron, koronę i schron.³⁰⁵

W spektaklu na równych prawach współlistniają: tekst literacki inspirowany nowelami Franza Kafki, wielofunkcyjne rekwizyty i malarski obraz. Takie połączenie sprawia, że w jednym przypadku scenografia konkretyzuje paraboliczne teksty, w innym zaś, uniwersalizuje przekaz słowny. Najważniejsze wydaje się, że *Odradka* można odbierać na różne sposoby. Premiera miała miejsce 8 kwietnia 1994 r. w Teatrze „Rondo”; 40-minutowy monodram był prezentowany ok. 30 razy.

5 maja 1995 r. Daniel Kalinowski odbył kolejną premierę. *Mandala /21/* to spektakl o drodze duchowego rozwoju, w którym zaprezentował dobrą sprawność fizyczną. Figura mandali buddyjskiej symbolicznie przedstawia przestrzeń świętą, do której dąży bohater. By ją osiągnąć musi przejść przez kolejne etapy oczyszczenia umysłu z grzechów życia codziennego i kompleksów wewnętrznych. Musi zmierzyć się z własną ograniczonością i zapytać o transcendencję, stan łaski.³⁰⁶

Półnagi aktor, odziany w białe spodnie, wchodzi na pustą scenę. Na szyi ma instrument muzyczny o nazwie mirliton (kazoo, flet rzezańców), w dłoni 5 zapalonych świec oraz czarny worek, w którym znajdują się: ziarno pszenicy, 2 lustra, 4 białe żydowskie pasy modlitewne, bułak z wodą, bułki. Przygotowuje miejsce do gry: pośrodku sceny kładzie lustro³⁰⁷; pasy modlitewne rozmieszcza tak, że tworzą kwadrat; kolejne świece usta-

305 Rozmowa z D. Kalinowskim, op. cit. Por. D. Kalinowski, „Scena”..., op. cit., s. 43.

306 Patrz program: *Monodram „Mandala”*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1995, archiwum D. Kalinowskiego.

307 Lustro odgrywają istotną rolę w scenie „auto-rozpoznania” bohatera. Podczas jednej z prezentacji lustro pękło. Artysta zaakceptował nową formę. *Rozczłonkowane odbicie wydaje się bardziej dramatyczne* – mówi. Rozmowa z D. Kalinowskim, op. cit.



Daniel Kalinowski w monodramie *Odradka*.



Daniel Kalinowski
w monodramie *Mandala*.

wia tuż obok pasów; usypuje z ziarna koło.³⁰⁸ Następnie obmywa się wodą i wchodzi do środka figury mandali by rozpocząć rytuał harmonizowania sił wszechświata. Ceremoniał odkrywa przed widzom jedność człowieka i świata zewnętrznego. *Mandala* to spektakl obrzędowy, w którym dużą rolę odgrywa ruch sceniczny i żywa muzyka. Ryt ognia, wody, zboża, pożywienia – wszystkie te środki służą budowaniu nastroju tęsknoty za trwałością i stałością. Monodram był prezentowany 20 razy.³⁰⁹

O ile *Wieczór autorski* był zabawą słowem, *Curirosa* – próbą rozwiązywania problemu relacji między sztuką i artystą, *Odradek* – teatralno-obrazową reakcją na twórczość Kafki, o tyle *Mandala* jest wynikiem zainteresowania kulturą żydowską (treść) i buddyjską (forma). Światopogląd buddyjski jest tu potraktowany jeszcze mało precyzyjnie. W sposób najpełniejszy wyrażony został w kolejnym monodramie pt. *Labirynt* /22/ (premiera 18 czerwca 1996). Spektakl dotyczy granic ludzkiego poznania i objawia tzw. Cztery Szlachetne Prawdy buddyjskie. Ich podstawą jest świadomość, że życie jest cierpieniem, od którego nie ma ucieczki.³¹⁰

Przestrzenią gry jest klatka (labirynt). W jej wnętrzu siedzi skulony aktor, odziany w czarną szatę. Bohater zмага się z własnym ciałem, „ciasnotą” inte-

308 *Mandala* buddyjska to harmonijne połączenie koła i kwadratu, gdzie koło jest symbolem nieba, transcendencji, zewnętrżności i nieskończoności, natomiast kwadrat przedstawia sferę wewnętrzności, tego, co jest związane z człowiekiem i ziemią. Obie figury łączą punkt centralny, który jest zarówno początkiem, jak i końcem całego układu.

309 Monodram został nagrodzony podczas Ogólnopolskiego Festiwalu „Zwycięstwo nad czasem” (Walcz 1995). Patrz: *Monodram „Mandala”*, op. cit.

310 Pierwsza Szlachetna Prawda o Cierpieniu, Druga Szlachetna Prawda o Przyczynie Cierpienia, Trzecia Szlachetna Prawda o Ustaniu Cierpienia, Czwarta Szlachetna Prawda o Ścieżce Prowadzącej do Ustania Cierpienia. Szerzej o tym, w: J. Keller (red.), *Religie wczoraj i dziś*, Warszawa 1971, s. 239-322.

lektualną i wszystkim tym, co stoi na drodze do osiągnięcia wolności. Obok aktora znajduje się balia z wodą (studnia poznania), za plecami – białe płótno. Aktor powoli wstaje i w skupieniu zawiesza w czterech rogach klatki białe koszule. Każda z tych koszul, to inna ułomność, inny aspekt cierpienia (psychiczne, biologiczne, fizyczne, intelektualne), z którym musi radzić sobie człowiek. Koszule wyznaczają także cztery części spektaklu. Część pierwsza opowiada o poczuciu niespełnienia egzystencjalnego i kończy się sceną samobójstwa przez uduszenie. Druga opowiada o namiętności seksualnej i pożądaniu ciała. Trzecia przedstawia cierpienie, jakie może człowiekowi zadać oprawca (znakiem oprawcy jest żelazny wieszak). Czwarta odnosi się do powszechnego w buddyzmie przekonania, że ludzkie ciało i egzystencja to „płonący dom”, czego wyrazem jest spalenie ostatniej koszuli.

Po każdej części spektaklu nastaje ciemność. Na dźwięk dzwoneczków zawieszonych na płótnie, światło zapala się w taki sposób, że wychwytuje cień postaci. To „ktoś” z innego świata, mędrzec udzielający rad i niosący nadzieję na uwolnienie się od bólu i ocalenie. Bohater spektaklu ma tak ogromną chęć oczyszczenia się, że stwarza sytuacje, które stawiają go przed trudnym wyborem między życiem a śmiercią. Symboliczne samobójstwa (niszczenie kolejnych koszul) ukazują rozpacz i bezsilność człowieka. Jednak paradoksalnie, zmagania ze śmiercią i próby unicestwiania kończą się refleksją o konieczności życia.³¹¹ Okazuje się również, że człowiek może poczuć się wolny, jeśli tylko odrzuci krępujące schematy kulturowe, intelektualne i erotyczne. W przedstawieniu autor wykorzystuje fragmenty



311 Patrz program: *Monodram „Labirynt”*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1996, archiwum D. Kalinowskiego.

Daniel Kalinowski
w monodramie *Labirynt*.

utworów zespołu Popol Vuh. *Labirynt* był prezentowany ok. 30-40 razy.³¹²



Daniel Kalinowski
w monodramie *La-
birynt*.

Praca nad kolejnym monodramem rozpoczęła się w listopadzie 1996 r. Początkowo miał on nosić tytuł *Gramoty*. Ostatecznie dnia 26 lipca 1997 r. odbyła się premiera spektaklu pt. *Bestiariusz* /23/. O tym przedstawieniu wiadomo niewiele, bowiem wszelkie materiały (fotografie, program) zaginęły podczas jednej z przeprowadzek aktora. Trudno też znaleźć jakiejkolwiek informacje w prasie, gdyż spektakl grany był zaledwie 4 razy.³¹³ Twórca tłumaczy, że powodem tego jest wyjątkowa intymność *Bestiariusza*. Głównym źródłem wiedzy jest rozmowa oraz scenariusz zamieszczony na stronie internetowej twórcy.³¹⁴

W monodramie pojawiają się wiersze z cyklu *Bestiariusz*. Już na etapie pisania autor założył, że będą one próbą wnikięcia w świadomość zwierząt lub też zwierzęcych aspektów świadomości ludzkiej. W sensie techniki aktorskiej, dominuje granie agresywne i prze-rysowane na przemian z rapsodyczno-deklamatorskim. Chwilami istnienie aktora zbliża się do poetyki performance (typ: body art.). Aktor wnosi na scenę zapalony reflektor na statywie. Ubrany jest w płaszcz, ekstrawaganckie pantofle i kuglarski kapelusz. Na jego piersiach zawieszony jest magnetofon szpulowy, z którego wydobywa się muzyka (*Wielka msza C-moll* Mozarta). Nosi lustrzane, estradowe okulary. Pod ręką ma dwa złożone

312 M.in. podczas VI Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Autor-skich i Adaptacji „Windowisko” w Gdańsku/Sopocie (15-17 X 2004) oraz I Słupskiego Festiwalu Monodramów „Sam na scenie” (25-29 XI 2002). Patrz: *Labirynt przeżyć wszelakich*, „Windowisko – Biuletyn Festiwalowy” 2004, nr 3, s. 3, archiwum własne.

313 Ostatnia prezentacja miała miejsce 27 marca 2008 r. w Białogardzie i towarzyszyła obchodom Międzynarodowego Dnia Teatru w tym mieście. Patrz: www.bialogard.info. Zdjęcia z tej prezentacji są dostępne na stronie www.daniel..., op.cit.

314 Szerzej o tym, w: Rozmowa z D. Kalinowskim, op. cit.; www.daniel..., op. cit.

kartyony oraz pejcz. To główna postać przedstawienia – treser zwierząt cyrkowych. Jego rozmowy ze zwierzętami i z publicznością przeplatają się z monologami i działaniami zwierząt. Pojawiają się one w kartonach, w świetle świec. Pierwsza para zwierząt to ćma i piżmak. Aktor wykonuje rodzaj pantomimicznego i tanecznego ruchu, który wyraża miłosne uczucia między tą dziwną parą. Druga para to koń i świnia. Aktor wykonuje układy ruchowe, w których koń godnie kroczy, a świnia wybija rytm tylnymi nogami. Zwierzęta z pełną satysfakcją wymieniają uśmiechy. Ostatnia para to niedźwiedź i pędrak. Cyrkowe popisy kontrastują z rozważaniami zwierząt na temat ich marnej i niepewnej egzystencji. Poniżej przytaczam fragmenty tekstów.

Ćma:

Czuję teraz płomień na moim ciele,
Czuję, jak z gorąca pęka moja skorupa,
Czuję, że koniec jest zawsze sensowny.
I spadam oto w ramiona prochu
Aby smakować zaćmienie umysłu.

Pizmak:

*Teraz nastąpiła era nowego sacrum
A to wymaga zmian w rytuale.
Wycinają więc ze mnie gruczoły, suszą je, miela
I poświęcają zbożnym celom.*

Świnia:

*Często rozmyślam o ślepym przypadku i przeznaczeniu.
I ciągle szukam pierwszej przyczyny dla mego losu. (...)
Odór i brud wczepiły się kłami w moją skórę.
Gazy i odchody postawiły pieczęć na moim umyśle. (...)
A przecież podobno posiadam nieprzeciętną inteligencję. (...)*

Pedrak:

*Jestem tu odłogiem, czekającym na zaoranie.
Odleżyny nabrzmiały mi z nadziei na uwolnienie,
Piers rozrywa mi pragnienie oddechu.*



Treser zwierząt cyrkowych - szkic postaci monodramu *Bestiariusz*. Projekt Daniel Kalinowski.



Daniel Kalinowski
w monodramie *Bestia-
riusz* (Białogard, 2008).



Nie wiem nawet w co się przeistoczę.

Niedźwiedź:

Kiedy już mnie osaczają, czują się prawdziwymi zdobywcami.

Dziela w duchu moją skórę i wyliczają:

Niedźwiedzi pazur na amulet jurności.

Niedźwiedzia łapa wzmaga pęd.

Niedźwiedzi łój na okłady chorób wenerycznych.

Niedźwiedzie jądra jako fetysz męskości.



Wreszcie treser zapowiada nadejście ostatniej bestii: *Za chwilę zobaczycie najgroźniejszą z bestii, jaka kiedykolwiek istniała na ziemi. Ona jest bezwzględna, nieobliczalna i szalona. Radzimy osobom o słabszym sercu i nerwach opuścić salę. Dzieciom proszę zasłonić oczy. Wy, którzy tutaj zostajecie, robicie to na własną odpowiedzialność. Bestia, którą ujrzycie jest dzika i nienyuczalna. Bijcie na trwogę.*³¹⁵ Z rekwizytów użytych w spektaklu aktor buduje postać-kukłę. Statyw to tułów, płaszcz to skóra, magnetofon z kręcącymi się szpulami – płuca, kapelusz – głowa, dzwonki – dłonie, złożone kartony – plecy. Oto człowiek.



Premiera kolejnego monodramu Daniela Kalinowskiego odbyła się 11 czerwca 2001 r. *Higiena* wykracza poza okres działań „Ronda” omawianych w tej książce, ale warto powiedzieć, że to pierwsza nieautorska realizacja artysty. Scenariusz powstał w oparciu o eseje zawarte w *Narkotykach i Niemytych duszach* Witkacego. W godzinny spektakl aktor powraca do formuły podobnej dwóm pierwszym realizacjom. Podstawowym założeniem jest interaktywność monodramu. Jest on połączeniem kilku konwencji teatralnych: odczytu, lirycznego monologu, skeczy kabaretowych i improwizacji z udziałem publiczności. Bohater – artysta, filozof i społecznik, krytykuje „kulturę” konsumpcji, banalności, nijakości i braku „intelektualnego namysłu”. Tytu-



Daniel Kalinowski
w monodramie *Higiena*.

łowa „higiena” dotyczy zarówno sfery fizycznej, psychicznej, jak i duchowej (ok. 30 prezentacji).³¹⁶

W 1996 r., po ukończeniu studiów, Kalinowski rozpoczął pracę jako asystent w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Humanistycznym WSP. W tym samym roku znalazł się w obsadzie kolejnej realizacji Miedzińskiego (*Krzęśła* Eugene Ionesco).³¹⁷ Do premiery jednak nie doszło. W 1996 r. nawiązał współpracę z Teatrem „STOP” i w przedstawieniu *Dealer* kreuje postać Dealera Młodszeo.³¹⁸ Spektakl cieszy się ogromnym powodzeniem publiczności i mimo że istnieje na scenie już 10 lat, wciąż daje aktorom ogromną satysfakcję. 20 maja 2009 r. w „Rondzie” odbył się benefis Teatru „STOP”. Powodem świętowania była ponad 500-setna prezentacja *Dealera* (dokładnie 541). Daje to ponad 50 prezentacji rocznie i ok. 70 tys. widzów.³¹⁹

W 2002 r. Daniel Kalinowski podjął się realizacji przedstawienia z kolejnym pokoleniem „rondowców”. Wyreżyserował spektakl poetycki *Prze-milczenia*, oparty na twórczości Norwida. Wystąpili w nim: Joanna Jedlińska, Wioleta Komar, Paweł Marczyk, Hanna



Daniel Kalinowski i Mirosław Gliniecki w spektaklu *Dealer*.



Paweł Marczyk i Julian Swift-Speed w spektaklu *Prze-milczenia*.

316 Przedstawienie było prezentowane m.in. podczas: I edycji Festiwalu Małych Form Teatralnych w Warszawie (27-28 X 2001); VI Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuk Autorskich i Adaptacji „Widowisko” w Gdańsku/Sopotcie (15-17 X 2004); Biesiady Teatralnej w Dębnie (11-15 VIII 2005); VII Gryfińskich Spotkań Teatralnych „Na moście” (20-22 X 2005). Patrz program: *Monodram „Higiena”*, Teatr „Rondo”, Słupsk 2001, archiwum D. Kalinowskiego.

317 W przedstawieniu mieli grać również Caryl Swift i Maurycy Miedziński.

318 Oprócz pracy aktorskiej, realizował ze „STOP”-em również Warsztaty Teatralno-Dramowe, prowadzone m.in. w Płońsku, Mławie, Ciechanowie, Koszalinie, Słupsku, Chojnicach.

319 Twórcy przewidują, że w roku 2009 zbliżą się do liczby 600. Obsada: *Dealer* Starszy – Mirosław Gliniecki; Ojciec – Mieczysław Giedroń; kompozytor – Andrzej Anderman; muzycy – Andrzej Anderman, Marta Gliniecka, Jaromir Szroeder, Waldemar Tomaszewski; *Dziewczynka (głos)* – Marta Gliniecka; opracowanie dramy – Lucyna Maksymowicz.

Mondrzejewska i Julian Swift-Speed.³²⁰ Jego dokonania aktorskie to także postaci Delamarche i Donald Baumgard, bohaterowie spektaklu *Cyrk Oklaboma*. 22 listopada 2008 r. odbyła się premiera monodramu *Stary* wg Cypriana Norwida, nad którym artysta pracował kilka lat. Równoległe z poszukiwaniami teatralnymi rozwija karierę naukową. Po obronie prac, doktorskiej i habilitacyjnej, w 2008 r. został mianowany profesorem Akademii Pomorskiej w Słupsku. Jest znanym w środowisku badaczem literatury.³²¹



Prze-milczenia. U góry: Katarzyna Dąbrowska, Wioleta Komar. Na dole: Hanna Mondrzejewska, Joanna Jedlińska.



Cyrk Oklaboma. Od lewej: Daniel Kalinowski jako Delamarche, Mieczysław Giedroń, Caryl Swift.

Daniel Kalinowski zazwyczaj pracował nad kilkoma projektami artystycznymi jednocześnie (formy liryczne, prozatorskie i dramaturgiczne). Główna praca odbywała się „przy biurku”, na kartach dziennika i miała charakter koncepcyjny. Ogrom pomysłów zmuszał do prowadzenia skrupulatnych notatek i precyzyjnego rozrysowywania zamierów inscenizacyjnych.

Taki scenariusz traktowany był jako „względnie dokładna partytura”. Po kilku, czy kilkunastu próbach w przestrzeni scenicznej, następowała konfrontacja z publicznością.

320 Oprawa muzyczna Hilliard Ensemble, premiera 2 listopada 2002. Spektakl wyróżniono podczas II edycji Festiwalu Małe Formy Teatralne w Warszawie (X 2002). Intelktualnym pokłosiem tych doświadczeń jest tekst: D. Kalinowski, *Norwid a teatr współczesności*, w: *TEATR. Terapia-edukacja-asertywność-twórczość-rozwój*, op. cit., s. 65-82.

321 Temat dysertacji: *Określanie horyzontu. Studia o Polskiej aforystyce literackiej XIX wieku* (VI 2001, wyd. Słupsk 2003); temat pracy habilitacyjnej: *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska* (6 II 2008, wyd. Słupsk 2008). Jest autorem 70 artykułów, 2 zwartych publikacji naukowych oraz 6 redakcji książek zbiorowych. Szerzej o tym, w: *Wyzkaż osiągnięć (publikacji)*, maszynopis, archiwum D. Kalinowskiego.

Wówczas dokonywała się ostateczna weryfikacja wszystkich pomysłów. W wyniku tej konfrontacji, bądź z biegiem lat, monodramy ewoluowały, tak w warstwie inscenizacyjnej, jak i słownej. Niektóre teksty zostały bardzo okrojone, inne przeciwnie – wzbogacano nowymi treściami, a czasem nawet odmienną formą literacką.

Próby w przestrzeni scenicznej aktor rozpoczyna od wyczerpującej rozgrzewki, poszukiwania wewnętrznych rytmów ruchowych dla tekstu i ciała. Przygotowanie ideowe i forma teatralnego bycia łączy się we właściwej pracy nad teatralnym opracowaniem pomysłów zapisanych w *Dzienniku*. Monodramy Kalinowskiego mogą być prezentowane w każdym niemal miejscu i czasie – aktor grywał w ośrodkach dla naromanów, barach, a także w salach koncertowych i na profesjonalnych scenach festiwalowych.

Daniel Kalinowski stanowi odrębną wartość dorobku „Ronda”. Właśnie tu, w ośrodku otwartym na różne działania, przez długie lata realizował autorski pomysł na wypowiedź artystyczną, będący połączeniem teatru i poezji. Pomysł ten zrodził się z indywidualnej potrzeby doświadczania pełni. Teatr, jak twierdzi, to szczególna próba samopoznania, inspirowana malarstwem, literaturą, ideologią buddyjską. Przy czym *aktorstwo to nie cel, a środek na drodze do poznawania samego siebie*.³²² Wydaje się, że w tym stwierdzeniu znajduje się klucz do właściwego odczytywania jednoosobowych dokonań artysty. Można doszukiwać się w nim także przyczyn, dla których pomimo wieloletniej współpracy z Teatrem „Rondo”, nigdy nie myślał o realizacji monodramu pod okiem Miedziewskiego. Nie ulega wątpliwości, że meto-



Daniel Kalinowski w monodramie *Stary*.

322 TOM, OSATJA. *Rozmowa z laureatem*, „Pomost” Zgorzelec-Gorlitz 1993, nr 7, s. 8. Szerzej o tym, w: *Rozmowa z D. Kalinowskim*, op. cit.

da pracy reżysera nie trafiała do wrażliwości aktora, tak pod względem ideowym, jak i stylistycznym.³²³

W teatrze ceni Kalinowski wizję i nastrój, z malarstwa wywodzi myślenie obrazami i dbałość o plastyczne rozplanowanie przestrzeni. W doborze stwarzanych postaci kieruje się ku autsajderom. Podstawą poszukiwań jest pragnienie doświadczenia pełni poprzez tekst i obraz. Sam pisze scenariusze, dobiera rekwizyty i oprawę dźwiękową. Słowem – tworzy jednoosobowy teatr autorski. Jego estetyka to swoisty „teatr odrębny”. Realizacje „Teatrezji” są prowokacją estetyczną i filozoficzną. Ten bardzo osobisty teatr wzbogaca różnorodność „rondowej” oferty.

323 Patrz: D. Kalinowski (red.), *Teatr samotności*, w: *Koniec teatru alternatywnego?*, Słupsk 1998, s. 161-167 oraz tenże, *Rozmyślania pragmatyka i rozterki idealisty*, w: *Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic*, op. cit., s. 23-32.

PODSUMOWANIE

Historia „Ronda” i losy artystyczne kolejnych pokoleń jego członków świadczą, że jest to ważne centrum kulturotwórcze. Pierwszy okres to przede wszystkim dokonania ukształtowanej w 1972 r. grupy przyjaciół, pasjonatów sztuki teatralnej, działającej przy Powiatowym, później Wojewódzkim Domu Kultury pod wodzą Antoniego Franczaka. Od 15 grudnia 1976 r., kiedy to funkcjonować zaczyna dział o nazwie Ośrodek Teatralny „Rondo”, praca podąża równolegle w dwóch kierunkach: realizacji spektakli z nowym reżyserem, Stanisławem Miedziewskim oraz szeroko pojętej opieki nad amatorskim ruchem recytatorskim i teatralnym. Ma to ścisły związek z zapotrzebowaniem środowiska lokalnego oraz z faktem, że część najstarszych członków grupy rozpoczęła prowadzenie własnych zespołów amatorskich. Nowy dział angażuje się także w organizację imprez o charakterze teatralnym (przeeglądy, konfrontacje). Zatem „Rondo” to odtąd zarówno zespół teatralny, jak i ośrodek o charakterze poradniczym i animatorskim. Przełomowym momentem w dziejach Ośrodka i jednocześnie przypieczętowaniem jego działalności była przeprowadzka z budynku WDK przy ul. Findera, do własnej siedziby przy ul. Niedziałkowskiego (1986). Budynek przyjął taką samą nazwę jak wcześniej utworzony dział WDK – Ośrodek Teatralny „Rondo”.



Akcja plenerowa VI Sabatu Czarownic im. Triny Papisten podczas Jarmarku Gryfitów, Słupsk 2006.



Inscenizacja historyczna *Opowieść o księciu Kazimierzu IV z rodu Gryfitów, zwanym także Kaszkiem słupskim* podczas Jarmarku Gryfitów, Słupsk 2006

Dziś OT „Rondo” jest integralną częścią Słupskiego Ośrodka Kultury. Dobrze wyposażona technicznie placówka, jest miejscem wielu wydarzeń kulturalnych i społecznych. Do kalendarza imprez na stałe wpisały się: konkursy recytatorskie, Konkurs Interpretacji Dzieł S. I. Witkiewicza „Witkacy pod strzechy”, przeglądy teatrów szkolnych, festiwale, koncerty, spotkania z kulturą mniejszości narodowych, promocje książek, wystawy, oraz akcje plenerowe i inscenizacje historyczne organizowane we współpracy z Muzeum Pomorza Środkowego. W Ośrodku działają dziecięce i młodzieżowe grupy teatralne. Niektóre, wraz z rotacją ich członków zmienia-

ją swą nazwę. Inne, jak „Gwiżdże” mogą pochwalić się już ponad 20-letnią tradycją. Z kolejnymi pokoleniami wychowanków „Ronda” pracuje także Stanisław Miedziewski. Realizuje widowiska parateatralne, wieczory ekscentryczne oraz przedstawienia okazjonalne (np. *Jakże ja się uspokoję...*, spektakl przygotowany z okazji roku Stanisława Wyspiańskiego, 2007). Należy

jednak zaznaczyć, że to zazwyczaj wydarzenia jednorazowe. Oprócz swej niezależnej twórczości, Ośrodek utrzymuje rozległe kontakty ze światem teatralnym w Polsce i poza granicami.

W tej książce przeanalizowałam dokonania artystyczne „rondowców” w dziedzinie monodramu do 2000 r. W dorobku Teatru znajdują się 23 spektakle. Należy zauważyć, że w ciągu tych lat wykształciły się trzy odmienne metody pracy, a co za tym idzie odmienne style uprawianego gatunku. Każdy twórca kształtował swój światopogląd w innych okolicznościach. Inaczej widział pewne zjawiska i na swój sposób je interpretował, inspirując się różnymi dziedzinami szeroko pojętej kultury i sztuki. Inaczej pracował z aktorem. O cha-

rakterystycznych cechach metod twórczych Franczaka, Miedziewskiego i Kalinowskiego pisałam w kolejnych rozdziałach. W tych trzech stylach pracy można dostrzec pewne elementy wspólne:

- przygotowanie intelektualne,
- gotowość do ciągłej nauki i zbierania nowych doświadczeń,
- praca nad doskonaleniem warsztatu,
- poszukiwanie rozwiązań niebanalnych,
- poszukiwanie inspiracji w malarstwie i muzyce,
- gotowość permanentnej przebudowy wrażliwości, pozwalająca zachować młodość pod względem intelektualnym i artystycznym,
- kierowanie się intuicją,
- skłonność do podejmowania ryzyka,
- ciekawość nowych zjawisk,
- entuzjazm.

„Rondowe” realizacje cechuje:

- dbałość o słowo i dobór materiału literackiego,
- poszerzanie znaczenia słów,
- budowanie nowych kontekstów,
- niejednoznaczność interpretacji,
- nieustanna ewolucja w celu maksymalnej syntezy.

Teatr jednego aktora – kapryśne zjawisko artystyczne, wymykające się wszelkim regułom – od 37 lat jest wielką przygodą wychowanków „Ronda”. Kolejne premiery dowodzą, że i dziś nie brakuje pasjonatów tej formy. Po roku 2000, w ramach „Sceny Monodramu”, Stanisław Miedziewski zrealizował 13 spektakli. Warto wspomnieć o dalszej współpracy z Marcinem Bortkiewiczem (*Błogosławiony. Recytacja Mitu wg Józefa i jego braci* Tomasa Manna, premiera 25 maja 2002), Caryl Swift (*Ćma wg Lotty w Weimarze* Tomasa Manna, premiera 22 października 2004) i Mieczysławem Giedrojciem



Jakże ja się uspokoje... Od lewej: Barbara Kobińska, Małgorzata Pożarowska, Kamil Michałuk, Katarzyna Sawicka.



Natalia Sikora w monodramie *Elegia kresu* wg Mariny Cwietajewej i Rainera Marii Rilke'go (2005).



Julian Swift-Speed w monodramie *Kroki* wg Imre Kertésza (2005).



Krzysztof Gordon w monodramie *Falstaff* wg Williama Shakespeare'a (2006).

(*O szkodliwości palenia tytoniu* wg Antoniego Czechowa, premiera 11 listopada 2005). Pojawili się także nowi aktorzy, wychowankowie „Ronda”. Łącznie zrealizowali oni 9 monodramów – Amadeusz Gendig (1), Wioleta Komar (4), Natalia Sikora (1), Julian Swift-Speed (1), Kamil Michaluk (1), Hubert Gendig (1). Odrębne miejsce zajmują Krzysztof Gordon, aktor Teatru Wybrzeże w Gdańsku, z którym Miedziewski zrealizował monodram *Falstaff* wg *Henryka IV* Williama Shakespeare'a (scenariusz Andrzej Żurowski, premiera 6 października 2006) oraz Albert Osik, aktor Nowego Teatru w Słupsku, wykonawca *Traumnovelle* wg Arthura Schnitzlera (scenariusz Marcin Bortkiewicz, premiera 9 listopada 2008, NT w Słupsku). Krzysztof Gordon, Albert Osik, Caryl Swift i Janina Szarek to czworo aktorów zawodowych, z którymi Miedziewski realizował spektakle indywidualne.

Jednoosobowe realizacje Teatru „Rondo” od lat obecne są na festiwalach ogólnopolskich i międzynarodowych. Myślę nie tylko o festiwalach teatrów niezależnych, czy off-owych, ale i o Wrocławskich Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora. Ta obecność przekłada się na wymierne efekty w postaci wyróżnień i nagród. „Rondo” jest dziś miejscem znanym i cenionym w wielu kręgach teatralnych. Do najnowszych dziejów Teatru dopisywane są kolejne wydarzenia. Od 2008 r. „Rondo” gości finalistów Turnieju Teatrów Jednego Aktora Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, który przez 25 lat odbywał się w Zgorzelcu w ramach OSATJA.³²⁴

Tadeusz Burzyński w artykule poświęconym XX OFTJA pisze, że teatr indywidualny to *świadomy własnej tożsamości społeczny ruch kulturowy, z własną ideologią*

324 Turniej Teatrów Jednego Aktora Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego po raz pierwszy odbył się w ramach OSATJA w 1983 r. Pełna nazwa słupskiej edycji spotkań brzmi: Ogólnopolski Konkurs Recytatorski – Finał Turnieju Teatrów Jednego Aktora „Sam na scenie”. Patr.: www.samnascenie.art.pl.

artystyczną i wyodrębnioną estetyką.³²⁵ Tę diagnozę śmiało można przenieść na grunt słupski i wpisać w działania artystyczne blisko czterdziestoletniego już Teatru. Ta osobliwa forma wypowiedzi stała się pewną tradycją „Ronda”.

A co z przyszłością? *Pomiędzy przeszłością a przyszłością otwiera się próżnia rozpaczliwa... w tej próżni zrodzone pokolenie*³²⁶ – dopisze nowe rozdziały.



Plakat promujący obchody jubileuszu 35-lecia Teatru „Rondo” (2007). Projekt Ludomir Franczak.

325 T. Burzyński, *Gdy aktor próbuje być poetą*, op. cit., s. 177.

326 C. K. Norwid, *Promethidion*, w: *Poezje*, Kraków 2003, s. 228.

WYKAZ JEDNOOSOBOWYCH
SPEKTAKLI TEATRU „RONDO”
(1972-2009)

Mówią, że żyję wg Tadeusza Różewicza
scenariusz i wykonanie: Ryszard Hetnarowicz
konsultacja: Antoni Franczak, Kazimierz Świderski
premiera 1972

Satyr wg Jana Kochanowskiego
wykonanie: Jerzy Karnicki
reżyseria: Antoni Franczak
premiera 1972

Na film ten ocalało 2 miliony widzów
wg Bogdana Chorażuka
wykonanie: Ryszard Hetnarowicz
scenariusz i reżyseria: Antoni Franczak
premiera 1973

Sydonia wg Stanisława Misakowskiego
wykonanie: Teresa Grabarczyk
scenariusz i reżyseria: Antoni Franczak
premiera 1973/74

Cepigi, grule, opyrchały wg Andrzeja Bursy
wykonanie: Ryszard Hetnarowicz
scenariusz i reżyseria: Antoni Franczak
premiera 1974

Medea wg Romana Brandstaettera
wykonanie: Longina Czempisz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera październik 1977

Łagodna wg Fiodora Dostojewskiego
wykonanie: Mieczysław Giedroń
adaptacja i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera maj/czerwiec 1988

Nos wg Mikołaja Gogola
wykonanie: Mieczysław Giedroń

adaptacja i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 16 czerwca 1990

Wieczór autorski Daniela Kalinowskiego
wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 9 lutego 1992

Curiosa Daniela Kalinowskiego
wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 20 listopada 1992

Kalamarapaksa, czyli rzecz o Witkacym wg Stanisława
Ignacego Witkiewicza
wykonanie: Caryl Swift
scenariusz i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 7 maja 1993

Szelmostwa Lisa Witalisa wg Jana Brzechwy
wybór tekstów i wykonanie: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Katarzyna Sygitowicz
premiera 26 lutego 1994

Odradek Daniela Kalinowskiego
wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 8 kwietnia 1994

Mandala Daniela Kalinowskiego
wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 5 maja 1995

Po sezonie wg Artura Rimbauda i Paula Verlaine'a
scenariusz i wykonanie: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 15 lutego 1996

Labirynt Daniela Kalinowskiego
wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 18 czerwca 1996

Bobok Dostojewskiego wg Fiodora Dostojewskiego
scenariusz i wykonanie: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 1 kwietnia 1997

Kto zaczął ten Cyrano... wg *Cyrana de Bergerac*
Edmunda Rostanda
wykonanie: Piotr Merecki
scenariusz: Piotr Merecki, Katarzyna Sygitowicz
reżyseria: Katarzyna Sygitowicz
premiera 20 czerwca 1997

Bestiariusz Daniela Kalinowskiego
wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 26 lipca 1997

Leon wg Matki Witkacego
wykonanie: Krzysztof Protasewicz
scenariusz i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera marzec 1998

Noc Walpurgi wg Czarodziejskiej góry Tomasza Manna
scenariusz i wykonanie: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 27 marca 1999

Trawa wstaje o świcie wg Widnokregu Wiesława
Myśliwskiego oraz apokryfów
wykonanie: Daniel Klusek
scenariusz i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 27 marca 1999

Satana wg Doktora Faustusa Tomasza Manna
scenariusz i wykonanie: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 27 marca 2000

Higiena wg Narkotyków i Niemytych dusz Stanisława
Ignacego Witkiewicza
scenariusz, wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 11 czerwca 2001

Błogosławiony. Recytacja Mitu wg Józefa i jego braci
Tomasza Manna
scenariusz i wykonanie: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 25 maja 2002

Z mego tajnego dziennika wg Josefa Skvorecky'ego
wykonanie: Amadeusz Gendig
adaptacja i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 13 marca 2004

Biały na białym wg Miasta ślepców Jose Saramago
scenariusz i wykonanie: Wioleta Komar
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 27 marca 2004

Ćma wg Lotty w Weimarze Tomasza Manna
wykonanie: Caryl Swift
scenariusz: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 22 października 2004

Elegia kresu wg Mariny Cwietajewej i Rainera Marii Rilke'go
wykonanie: Natalia Sikora
scenariusz i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 12 marca 2005

Kroki wg Losu utraconego Imre Kertésza
wykonanie: Julian Swift-Speed
scenariusz: Stanisław Miedziewski, Julian Swift-Speed
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 27 marca 2005

O szkodliwości palenia tytoniu wg Antoniego Czechowa
wykonanie: Mieczysław Giedroń
adaptacja i reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 11 listopada 2005

Grzech wg Teresy Desqueyroux Francois Mauriac'a
wykonanie: Wioleta Komar
scenariusz: Marcin Bortkiewicz
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 3 grudnia 2005

Falstaff wg Henryka IV Williama Shakespeare'a
wykonanie: Krzysztof Gordon
scenariusz: Andrzej Żurowski
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 6 października 2006

Przyj dziewczyno przyj... wg Tadeusza Różewicza
wykonanie: Wioleta Komar
scenariusz i reżyseria: Stanisław Miedziewski
pokaz przedpremierowy 27 marca 2007
premiera 4 maja 2007

Psychosis wg 4.48 Psychosis Sary Kane
wykonanie: Wioleta Komar
reżyseria: Marcin Bortkiewicz
premiera 6 września 2008

Stary wg Cypriana Kamila Norwida
scenariusz, wykonanie i reżyseria: Daniel Kalinowski
premiera 22 listopada 2008

...być piękną i bogatą na motywach prozy pt. *Cukier*
normie z ekstra bonusem Sławomira Shuty
wykonanie: Joanna Gutral
scenariusz: Joanna Gutral, Katarzyna Sygitowicz
Sierosławska
reżyseria: Katarzyna Sygitowicz Sierosławska
premiera 21 marca 2009

Zatańcz ze mną wg *Szkieleciarek* Wojciecha Kuczoka
wykonanie: Kamil Michaluk
scenariusz: Kamil Michaluk, Stanisław Miedziewski
opieka artystyczna: Stanisław Miedziewski
premiera 21 marca 2009

Wieszanie wg Jarosława Marka Rymkiewicza
wykonanie: Hubert Gendig
reżyseria: Stanisław Miedziewski
premiera 18 kwietnia 2009



INDEKS NAZWISK „RONDOWCÓW”

Anna Adamska
Konrad Adkonis
Andrzej Anderman
Agata Andrzejczuk
Roman Andrzejewski
Penelopa Atkinson Klepuszewski
Sławomir Babicki
Maja Bachan
Karina Balachowska
Tadeusz Balik
Mirosław Baran – media
Natalia Bartoszko
Grzegorz Basarab
Magdalena Batruch
Adam Berbeka
Irena Berbeka
Marcela Berbeka
Jeremi Biernacki
Anna Bilińska
Tadeusz Błazyński
Czesława Boberska
Leokadia Bobnis
Patrik Bonat
Marcin Bortkiewicz
Tadeusz Bortkiewicz
Artur Bronisz
Grażyna Brzozowska
Mateusz Brzóska
Marzena Budrewicz
Piotr Buhholz
Ewelina Bułgo
Małgorzata Burjan
Lech Butkiewicz
Piotr Ceranowski
Kamil Chojnacki
Bartosz Chomicz
Aleksandra Ciecholewska
Radosław Ciecholewski
Grzegorz Ciemnoczołowski
Sebastian Cistowski
Bartosz Czapski

Zenon Czapski
Anna Czarnowska
Longina Czempisz (†)
Agnieszka Czerniak
Anna Czerywińska
Stanisław Cwik
Przemysław Dalkiewicz
Jacek Daszkiewicz
Katarzyna Dąbrowska
Jacek Dąbrowski
Paulina Deik
Małgorzata Dewejko
Andrzej Dołżycki
Katarzyna Domańska
Zbigniew Drózd
Jolanta Drzewiecka
Beata Dudek
Marcin Dymiter (emiter)
Oldrich Dvorak (†)
Jacek Dziembaj
Maciej Dzierżawski
Maciej Fiderer
Angelika Fijak
Zuzanna Fiszer
Antoni Franczak
Ludomir Kamil Franczak
Magdalena Franczak
Radosława Franczak
Katarzyna Gajewska
Maciej Gawlak
Oskar Gawlik
Tomasz Gąciarz
Marzena Gąsiorowska
Amadeusz Gendig
Hubert Gendig
Mirosław Giec
Mieczysław Giedrojc
Jadwiga Girsza-Zimny
Joanna Gliniecka
Marta Gliniecka
Mirosław Gliniecki
Stanisław Gliniecki
Teresa Gliniecka
Aleksander Glinkowski (†)
Agnieszka Głowacka
Karolina Godlewska
Adam Goliński (†)
Dariusz Goliński
Krzysztof Gołygowski
Bartosz Gortowski
Przemysław Gortowski
Jacek Górawski

Seweryn Górski
 Teresa Grabarczyk
 Aneta Graboś
 Takis Grancaris
 Tatiana Grydziusko
 Teresa Gryś-Szyska
 Krzysztof Grześiak
 Marek Grzesiński
 Adrian Grzymkowski
 Joanna Gutral
 Andrzej Guziński
 Ryszard Hetnarowicz
 Mira Hopf – media
 Marek Huczyk
 Renata Iglińska
 Jacek Igła
 Joanna Ignaszak
 Agnieszka Ilińska
 Kazimierz Jałowczyk
 Jerzy Jankowski (Zdziebło) (†)
 Magdalena Jaroszak
 Hanna Jastrzębska
 Joanna Jedlińska
 Lubomir Jędrasik (KAYANIS)
 Krystyna Jędrys
 Sławomir Juchniewicz
 Piotr Jurkiewicz
 Joanna Jusianiec – media
 Urszula Jusianiec
 Konrad Kaczmarczyk
 Jacek Kaczmarek
 Daniel Kalinowski
 Bogdan Kamiński
 Zanita Kamińska
 Piotr Kanka
 Lech Kapelańczyk
 Marek Kapelańczyk
 Jerzy Karalut
 Aleksandra Karnicka
 Jerzy Karnicki
 Ewa Kasprzyk
 Patrycja Kawalec
 Stanisław Kątnik
 Dorota Kierul
 Damian Kiss
 Wojciech Klepuszewski
 Agnieszka Klimek
 Dominika Klimek
 Janina Klimek
 Daniel Mikołaj Klusek
 Krzysztof Kluzik
 Hanna Knihinicka

Barbara Kobiałka
Agata Koczorowska
Marzena Kogut
Małgorzata Kołowska – media
Wioleta Komar
Zofia Kordas-Kamińska
Jolanta Korycik
Łukasz Kostka
Ryszard Kotecki (Kot)
Małgorzata Kowalewska
Tadeusz Kozikowski
Piotr Emanuel Kraus
Filipina Krawczykiewicz
Jolanta Krawczykiewicz
Wiesław Krawczykiewicz
Leszek Kreft
Aleksandra Kryńska
Agnieszka Krzemińska
Dorota Krzemińska
Monika Kubacka
Dagmara Kuczyńska
Kamila Kulczyk
Olga Kuligowska
Leszek Kułakowski
Regina Kułakowska
Natalia Kwapisz
Katarzyna Kwiatek – media
Anna Kwiatkowska
Natalia Kwiatkowska
Włodzimierz Kwiecień (†)
Tomasz Lachowicz
Piotr Lamkiewicz
Jacek Lanckowski
Maja Laskus
Iwona Laśkiewicz (Ptasiek)
Wanda Lenc-Dziurawiec
Małgorzata Lewandowska
Edyta Lewczuk
Krzysztof Lewenstam
Anna Lichacy
Justyna Lichacy
Ryszard Lipiejko
Lechosław Lipski
Jerzy Lissowski – media
Edyta Lubiak – media
Paweł Lucewicz
Dominik Łabuz
Dariusz Ławrynowicz (†)
Kamil Macejko (Złoty)
Filip Machoń
Magdalena Maciuk
Krzysztof Madejski

Magdalena Majkowska
Lucyna Maksymowicz
Anna Małek
Alicja Małszycka
Marian Marcinkowski (†)
Paweł Marczyk
Dariusz Mathies
Beata Matuszewska
Tadeusz Matwijewicz
Jan Maziejuk – fotograf
Gabriela Merecka
Joanna Merecka
Piotr Merecki
Kamil Michaluk
Bożena Micherda
Paulina Miecznikowska
Isadora Miedziewska
Jadwiga Miedziewska
Maurycy Miedziewski
Stanisław Miedziewski
Zofia Miklińska
Marta Milewczyk
Mira Mirecka – media (†)
Jacek Miś
Klaudia Młynarczyk
Krzysztof Młynarczyk
Kinga Mojsiewicz
Mariusz Mojsiuk
Hanna Mondrzejewska
Stefan Morawski (†)
Zbigniew Moskal
Marzena Możdżer-Fabich
Karolina Muszyńska
Krzysztof Neyman
Anna Nicewicz
Małgorzata Nieścior-Trenczak
Jolanta Nitkowska – media
Malwina Noetzel
Bartłomiej Nowak
Izabela Nowak – media
Ryszard Nowakowski (SAS) – fotograf
Daniel Odija – media
Robert Olczyk
Maja Olech
Magdalena Olechnowicz – media
Grzegorz Opolski
Anna Papuga
Krystyna Patyk
Marek Paul
Barbara Pawiłojć
Edyta Pawiłojć
Irena Pawiłojć

Zdzisław Pawiłojć
Marek Pawlak
Rafał Pawłowski – media
Witold Pawulski
Grażyna Penderak
Agniészka Pędzich
Tadeusz Picz
Tomasz Piekarski
Katarzyna Piesik
Piotr Pietkiewicz
Katarzyna Pietras
Anna Pietruszka
Teresa Pietrzak (†)
Małgorzata Pietrzkiewicz
Krzysztof Plebanek
Ewelina Pluto Prondzińska
Bogusław Pobiedziński
Adam Pochylski
Józef Podłaszewski (Jupi)
Hanna Podskarbi
Bożena Porebiak
Nina Powierża
Małgorzata Pożarowszczyk
Paweł Prorok
Krzysztof Protasewicz
Małgorzata Protas
Katarzyna Pryniewicz
Mikołaj Pryniewicz
Anna Raczynska – media
Dorota Radwańska
Emilia Rudnicka
Weronika Salomońska
Barbara Samolej
Marta Samolej
Piotr Samulak
Izabela Sawicka
Katarzyna Sawicka
Urszula Sawicka
Małgorzata Siągło
Anna Siek
Cezary Sieniutowicz
Aleksandra Sienkiewicz
Maciej Sierosławski
Michał Sierosławski
Urszula Siewierska
Natalia Sikora
Małgorzata Sklenarska
Bogusława Skomoroko
Ryszard Skóra
Wojciech Skwierz
Aneta Słodyczka
Krzysztof Smugała

Małgorzata Sokołowska
 Krystyna Sosnowska
 Marek Sosnowski
 Sławomir Sosnowski
 Anna Stępień
 Piotr Stępień
 Piotr Stoń
 Janusz Strzelecki
 Ryszard Strzelecki
 Michał Studziński
 Irena Stuła
 Agnieszka Stypułkowska
 Hanna Suliga
 Katarzyna Suliga
 Zbigniew Suliga
 Caryl Swift
 Julian Swift-Speed
 Katarzyna Sygitowicz Sierosławska
 Elżbieta Szafarz Żołyniak
 Andrzej Szczepłocki
 Joanna Szczesniak
 Katarzyna Szczygielska (†)
 Edyta Szewc
 Patrycja Szerszenowicz
 Zbigniew Szkudlarek
 Jaromir Szroeder
 Wojciech Szroeder
 Honorata Szubielska
 Magdalena Szubielska
 Andrzej Szulc
 Ryszard Szutta
 Kacper Szybowski
 Rafał Szyłański
 Anna Szymańska
 Radosław Szymczak
 Piotr Ślebioda
 Joanna Śliwiak
 Daniel Śródkowski
 Mariusz Świeboda
 Halina Święch
 Patrycja Switka
 Anna Talewska
 Wiesław Tęsny
 Waldemar Tomaszewski
 Rudolf Trenczak
 Krystyna Trojanowska
 Maja Trudsø
 Walentyna Trzcińska – media
 Sara Trzpiola
 Kamil Turczański
 Hanna Twardowska
 Monika Waszczyk

Waldemar Waszkiewicz
Anna Waśniowska
Adrianna Wawrzonkowska
Andrzej Wiatr
Aleksandra Wielikdziej
Aneta Wieniasz-Krzywiec
Ina Wilczewska
Dorota Wilczyńska
Bartek Wolf
Ewa Wołczyk
Tadeusz Wóźniak
Julia Wójcik
Sławomir Wójcik
Ryszard Wrzaszcz
Jadwiga Wszółek
Aleksandra Wysocka
Weronika Wysocka
Anna Wywiał
Katarzyna Zacharska
Marta Zaczynska
Artur Zagórski
Ryszard Zajac
Paulina Zakrzewska
Agnieszka Zielińska
Barbara Zielińska
Tomasz Zięcik
Izabela Żugaj
Zbigniew Żukowski
Marta Żurawska
Adam Żymła

BIBLIOGRAFIA

(w wyborze)

Druki zwarte

1. Białoszewski M., *Teatr Osobny*, Warszawa 1971.
2. Braun K., *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie, idee, zdania*, Wrocław 1984.
3. Brown J. R. (red.), *Historia teatru*, przekł. H. Baltyń, Warszawa 1999.
4. Burzyński T., Nagórny J. (red.), *Teatr indywidualistów. 25 lat OSATJA w Zgorzeliu*, Jelenia Góra [1996].
5. Ciechowicz J., *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984.
6. Dąbrowa-Januszewski J., *Z notatnika kaszubskiego*, Słupsk 1988.
7. Dąbrowska M., *Dzienniki*, t. 5, Warszawa 1988.
8. Degler J. (red.), *Witkacy – życie i twórczość*, Wrocław 1996.
9. Evdokimov P., *Prawosławie*, Warszawa 2003.
10. Gierszewski S. (red.), *Historia Słupska*, Poznań 1981.
11. Gliniecki M., Maksymowicz L. (red.), *Teatr a dziecko specjalnej troski*, Słupsk 1999.
12. Gliniecki M., Maksymowicz L. (red.), *Teatr edukacyjny – komunikacja bez granic*, Słupsk 2001.
13. Gliniecki M., Maksymowicz L. (red.), *TEATR. Terapia-Edukacja-Asertywność-Twórczość-Rozwój*, Słupsk 2004.
14. Gogol M., *Opowiadania*, przekł. J. Tuwim, Warszawa 1984.
15. Grześczak M., *Trzeci wiersz. Przypadki teatru poezji*, Warszawa 1973.
16. Henkel B., Miłkowski T., *Aktor obnażony. Teatr indywidualny*, Warszawa 1986.
17. Jawłowska A., *Więcej niż teatr*, Warszawa 1988.
18. Kalinowski D., *Epoka Wodnika*, Świebodzin 1993.
19. Kalinowski D. (red.), *Koniec teatru alternatywnego?*, Słupsk 1998.

20. Kalinowski D., „Scena” – scenariusze monodramów, Słupsk 1994.
21. Kalinowski D., *Teka poetycka. Wiersze*, Świebodzin 1992.
22. Keller J. (red.), *Religie wczoraj i dziś*, Warszawa 1971.
23. Kerenyi G., *Odtaincowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1973.
24. Kochanowski J., *Satyr albo dzięki mąż*, Warszawa 1983.
25. Kotlarczyk M. (red.), *XXV lat Teatru Rapsodycznego*, Kraków 1966.
26. Lindmajer J., Machura T., Spors J., Wachowiak B. (red.), *Dzieje Słupska*, Słupsk 1986.
27. Litwiniec B., *Teatr młody – teatr otwarty*, Wrocław 1978.
28. Malak T., *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne*, Warszawa 1985.
29. Misakowski S., *Sydonia. Poemat historyczny*, Poznań 1978.
30. Norwid C., *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971-1976.
31. Norwid C., *Poezje*, Kraków 2003.
32. Nyczek T., *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970-1975*, Kraków 1980.
33. Puzyna K., *Półmrok*, Warszawa 1982.
34. Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.
35. Rostand E., *Cyrano de Bergerac. Komedya bohatera w 5-ciu aktach*, przekł. M. Konopnicka, W. Zagórski, Warszawa 1898.
36. Sarrazac J-P. (red.), *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, Kraków 2007.
37. Śliwonik L. (oprac. i red.), *Teatr jednoosobowy*, Warszawa 1986.
38. Śliwowski R. (wybór, wstęp i noty o autorach), *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.*, Warszawa 1975.
39. Wyspiański S., *Wyzwolenie*, Warszawa 1948.

Artykuły, recenzje, szkice

1. Adamski J., *Szkoda, że nie w Londynie...*, „The Polish Daily” London, 10 VIII 1993.
2. *Amatorszczyzna* (red.), „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 2.
3. Bigorajska Z., *Rozmawiamy z Wojciechem Siemionem, twórcą „Malowanej wieży”*, „Zielony Sztandar” 1960, nr 56.
4. Boukołowski H., *Teatr jednego aktora, po co?*, „Scena” 1978, nr 8.
5. Braun K., *Amatorstwo w sztuce*, „Scena” 2004, nr 4/5.

6. Burzyński T., *Ambitni w odwrocie, chałturzysci w natarciu*, „Scena” 1973, nr 2.
7. Burzyński T., *Debiutanci ścigają weteranów*, „Scena” 1974, nr 1.
8. Burzyński T., *Dwa nurty jednej rzeki*, „Scena” 1975, nr 4.
9. Burzyński T., *XXI OSATJA – wysyp talentów*, „Gazeta Robotnicza” 1992, nr 142.
10. Burzyński T., *Gdy aktor próbuje być poetą*, „Kalendarz Wrocławski” 1988.
11. Burzyński T., *Najmniejszy teatr w odwecie*, „Scena” 1976, nr 4.
12. Burzyński T., *V OSATJA w Zgorzelcu*, „Scena” 1976, nr 1.
13. Burzyński T., *Podszyty wrażliwością*, „Gazeta Robotnicza” 1993, nr 132.
14. Burzyński T., *Rodzinne spotkanie w Zgorzelcu*, „Scena” 1975, nr 2.
15. Burzyński T., *Spotkanie najmniejszych teatrów*, „Scena” 1971, nr 12.
16. Burzyński T., *Zgorzeleckie spotkania Teatrów Jednego Aktora*, „Scena” 1973, nr 1.
17. Cehl L., ... *czy to jest kochanie?*, „Scena” 1999, nr IV-V.
18. Cehl L., *Miejsce dla samotników*, „Scena” 1999, nr 8.
19. Chomicz Z., *Wokół ronda*, „Razem” 1977, nr 19.
20. Christyniuk A., *Jubileusz 35-lecia Teatru „Rondo” w Słupsku*, „Dziennik Bałtycki”, 27 III 2007.
21. Ciecierska B., *Co robić z poezją*, „Tygodnik Demokratyczny” 1975, nr 10.
22. Ciosek J., *Mistrzyni słowa. Najtrudniej dojść do osiemdziesiątki, a potem to już leci...*, „Dziennik Polski” 2006, nr 233.
23. Czechowska-Derkacz B., *Dni Marcina Bortkiewicza w Żaku. Maraton monodramu*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 105.
24. Czechowska-Derkacz B., *Zaskakujący Bortkiewicz*, „Głos Wybrzeża” 2002, nr 107.
25. *Czwarta „Maska”*, (red.), „Scena” 2001, nr 1.
26. Czyżewski K., *Etos amatora*, „Scena” 2004, nr 4/5.
27. Dąbrowa J., *Powtórki z życia. Rozmowa ze Stanisławem Miedziewskim*, „Głos Pomorza”, 2-3 X 1999.
28. Dąbrowa-Januszewski J., *Nieżywyte studium teatralne*, „Przegląd Słupski” 1992, nr 15.
29. Drewniak Ł., *Janko Muzykant*, „Przekrój” 2001, nr 10.
30. Flaszen L., „Przekrój” 1961, nr 842.
31. Franczak A., *Animatorzy*, „Pobrzeże” 1979, nr 4.

32. Garlicka A., *Zostaje tylko Kalamarapaksa...*, „Morze i Ziemia” Szczecin 1993, nr 42.
33. Gawarec K., *Teatr jednego aktora. A ty im Mużo, podaj dłoń*, „Express Wieczorny” 1977, nr 277.
34. Gawlik J. P., „Życie Literackie”, 3 XI 1967.
35. „Gazeta Zgorzelecka” 1993, nr 8.
36. G. J., *Piąty set*, „Scena” 2001, nr 1.
37. Gliniecki M., *STOP! Totus Mundus raz jeszcze*, „Zbliżenia” 1988, nr 47.
38. Głowacki P., *Nad miastem głupich nosów*, „Dziennik Polski” Kraków, 13 VII 2004.
39. Górski K., *Udręka i ekstaza*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska”, 21 XI 2000.
40. Haak J., *Uśmiechnięty liryzm*, „Scena” 1989, nr 3.
41. Han E., *XXI OSATJA – aktorzy osobni i showmani*, „Słowo Polskie” 1992, nr 142.
42. Han E., *Przyjechali, zachwycili, zwyciężyli*, „Scena” 2001, nr 1.
43. Han E., *Teatr i wprawki*, „Scena” 2000, nr 5.
44. Hausbrandt A., *Dziewczynka z warkoczycami*, „Nowy Świat” 1992, nr 201.
45. Henkel B., *Aktor obnażony*, „Radar” 1980, nr 4.
46. Henkel B., *Samotność sceniczna*, „Głos Wybrzeża” 1978, nr 5.
47. Hilarecki G., *Prześlągnięty teatrem. Rozmowa z Marcinem Bortkiewiczem*, „Głos Pomorza” 1997, nr 152.
48. Ingielewicz A., *Gry i zabawy*, „Scena” 1987, nr 3.
49. Ingielewicz A., *„Stop”, czyli co dalej?*, „Scena” 1987, nr 1.
50. Jabłoński R., *Powrót zniechęconego aktora*, „Kulisy” 2002, nr 27.
51. Janowczyk G., *Douglasa Berky podróż teatralna do Polski*, „Gryf” 1986, nr 3.
52. Jarząbek D., *Sam niczym Bóg*, „Dialog” 2007, nr 7-8.
53. Jastrzębska Z., *Koncert (na) aktora*, „Tygodnik Solidarność” 1992, nr 36.
54. Jaszcz, *Dwoje – u raju bram*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 277.
55. (JJ), *Diabelskie sztuczki Marcina*, „Dziennik Bałtycki”, 3 IV 2000.
56. (JJ), *Fascynacja polskim teatrem*, „Dziennik Bałtycki”, 15 XII 1999.
57. (JK), *Najlepsi recytatorzy*, „Dziennik Polski” Kraków, 7 XII 1972.

58. (jot-el), *Co jest źródłem bałasu?*, „Głos Pomorza”, 26 I 1979.
59. (joj), *Międzynarodowy Dzień Teatru*, „Głos Pomorza”, 26 III 1999.
60. Kajak W., *Dwie kobiety i Witkacy*, „Teatr” 1994, nr 9.
61. Kajak W., *Kirin*, „Bydgoszcz Extra”, XII 1993, archiwum M. Giedrojcia.
62. Kelera J., *Teatry Jednego Aktora*, „Odra” 1966, nr 12.
63. ket, *300 spektakli*, „Dziennik Bałtycki”, 13 VI 3003.
64. Kietrys A., *W imieniu własnym...*, „Głos Wybrzeża” Gdańsk 2000, nr 13.
65. Klim A., *Jak dramaturg widzi psychiatrykę*, „Gazeta na Pomorzu” 2000, nr 49.
66. Kołowska M., *Konwencja przeciw konwencji*, „Goniec Pomorski”, 15-17 VI 1990.
67. Kołowska M., *Najważniejsze jest przedstawienie. Rozmowa z Caryl Swift*, „Goniec Pomorski” 1994, nr 71.
68. Kołowska M., *Osiolatek Porfirion a la dell'arte*, „Goniec Pomorski”, 20 X 1992.
69. Kołowska M., *Po premierze w Ośrodku Teatralnym Rondo*, archiwum SOK.
70. Kołowska M., *Teatralne peregrynacje*, „Goniec Pomorski” 1990, archiwum własne.
71. Kołowska M., *Tego lata w Alpach...*, „Głos Pomorza”, 20-21 VIII 1994.
72. Kołowska M., *Witkacy now*, „Głos Pomorza”, 15 III 1993.
73. Konic P., *Start'86*, „Teatr” 1986, nr 5.
74. Kopyła M., *Monodram na zakręcie*, „Scena” 1988, nr 4.
75. Kosiewicz J., *Teatr jednego aktora – refleksje krytyczne*, „Teatr” 1987, nr 3.
76. Kotlarczyk M., *Teatr Rapsodyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, z 1-4.
77. KPG, *Bortkiewicz jak Hopkins*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Morska” 2001, nr 224.
78. *Kronika*, „Scena” 1981, nr 5; 2000, nr 3; 2001, nr 5; 2003, nr 5.
79. Krzywicka D., *Scenariusz dla nieistniejącego...*, „Echo Krakowa” 1984, nr 205.
80. Kwiatek K., *Diaboliczna „Kalamarapaksa”*, „Dziennik Bałtycki” 2003, nr 130.
81. Kwiecińska Z., *Wielkie sprawy małego teatru*, „Trybuna Ludu” 1971, nr 342.

82. (lej), *Międzynarodowy teatr... reżyserski*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 75.
83. Leszczyński A. C., *Zawodowiec, amator...*, „Scena” 2004, nr 2.
84. Ligarzewska N., *Dziecko we mgle*, „Gazeta Wyborcza” Trójmiasto 2002, nr 127.
85. Lissowski J., *Ekonomisty Franczaka flirt z Melpomeną*, „Goniec Słupski” 1995, nr 2.
86. Lissowski J., *Każincharika – 1976*, „Czas”, 22 VIII 1976.
87. Lissowski J., *Od ekonomiki transportu morskiego do... reżyserii teatralnej*, „Razem” 1977, nr 19.
88. Lissowski J., *Rondo, czyli krąg serdeczny*, „Czas” 1979, nr 1.
89. Lissowski J., *Słupszczenie nad Tagiem*, „Tygodnik Słupski” 1995, nr 8.
90. Lissowski J., *Spełnione marzenie „Ronda”*, „Głos Pomorza” 1986, nr 144.
91. Lissowski J., *Teatr spełnionych marzeń*, „Głos Pomorza” 1981, nr 185.
92. Lissowski J., *Teatr spontaniczny*, „Gryf” 1983, nr 4.
93. (lit), *Marcin Bortkiewicz: 5, 10 i 25*, „Dziennik Bałtycki”, 16 II 2001.
94. (lit), *Wyreżyserowali i zagrali*, „Dziennik Bałtycki” 2001, nr 36.
95. Litwiniec B., *Perspektywy ochotnika*, „Scena” 2004, nr 3.
96. (lot), *Tylko dla dzieci. III Przegląd Twórczości Artystycznej Dzieci Specjalnej Troski*, „Goniec Pomorski”, 19-21 V 1995.
97. Machcewicz P., *Służbowy „Raport z Monachium”*, „Rzeczpospolita”, 28-29 VII 2007.
98. Majcherek J., *Cale istnienie przykute do słów*, „Teatr” 1986, nr 4.
99. Malcer A., *Teatry studenckie. Sam na scenie*, „Dziennik Bałtycki”, 23 XI 2000.
100. (marcel), *Nagrody. Mistrz monodramu*, „Dziennik Bałtycki” 2001, nr 278.
101. Michta Z., *Jak w domu...*, „Scena” 1975, nr 9.
102. Miedziewski S., *Molier pod narkozą*, „Zbliżenia” 1982, nr 39.
103. Miedziewski S., *O teatr ogromny i wspólny*, „Gazeta Białostocka” 1974, nr 269.
104. Miedziewski S., *Rondo*, „Scena” 1976, nr 7.
105. Miedziewski S., *Sex party u Heroda*, „Zbliżenia” 1982, nr 14.
106. Miedziewski S., *Teatr pokątny*, „Gryf” 1983, nr 1.

107. Miedziewski S., *Ujarzmienie pejzażu, czyli możliwości teatru plenerowego*, „Biuletyn Metodyczny” Gdańsk 1978, nr 124.
108. Mirecka M., *Kosz nagród dla teatru STOP*, „Głos Pomorza”, 22-23 XI 1986.
109. (mk), *Gogolowski prztyczek w nos*, „Goniec Pomorski”, 6-8 VII 1990.
110. Nitkowska J., *Którędy do świata?*, „Zbliżenia”, 21 VII 1988.
111. Ochalski A., *Za murem są ludzie*, „Ekran” 1970, nr 5/7.
112. *Od recytacji do teatru*, „Teatr Ludowy” 1969, nr 10.
113. Olechnowicz M., *W drodze ze Słupska do Hollywood*, „Głos Koszaliński/Głos Słupski”, 17-18 II 2001.
114. (ori), *Witkacy do „ostatniego zdechu”*, „Głos Słupski” 1999, nr 220.
115. „Pamiętnik Teatralny”, Warszawa 1985.
116. Paszko E., *Teatr ugruntował moją tożsamość. Rozmowa ze Stanisławem Otto Miedziewskim, reżyserem Teatru Rondo*, „Zbliżenia” 2008, nr 6.
117. Pawłowska B., *Wyszedł z cienia*, „Życie”, 22 XI 2000.
118. Pawłowski R., *Tryumf biednego aktora. Rozmowa z Marcinem Bortkiewiczem*, „Gazeta Morska” 2000, nr 207.
119. *Per il 'teatro in strada' apparsi i primi pupazzi*, „Liberta”, Piacenza 5 IX 1991, archiwum Teatru „STOP”.
120. Pietrasik Z., *Słupskie „Rondo”*, „itd. Tygodnik Studencki” 1974, nr 30.
121. Pluta-Kiziak I., *Festival alternatywnie*, „Odra”, VI 2001.
122. Prószyński S., *Wspominając Mirona...*, „Poezja” 1985, nr 12.
123. „Przekrój” 1961, nr 842.
124. Raczyńska A., *Chodź o prawdziwy teatr*, „Zbliżenia” 1985, nr 19.
125. Raczyńska A., *Teatr można robić wszędzie*, „Zbliżenia” 1985, nr 19.
126. (rep), *Witkowska kreacja*, „Głos Słupski” 1994, nr 77.
127. RP, *Święto ludzi teatru*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 73.
128. Sebastian J., *Portret obcego*, „Kurier Szczeciński” 1993, nr 195.
129. Sielicki K., *Ogólnopolskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora*, „Scena” 1997, nr XI.
130. Sito J. S., *Jaś, Kasia i Wojciech Siemion*, „Teatr” 1960, nr 2.
131. Skocza M., *Gwałciciele piosenek i inni*, „Dziennik Zachodni” Katowice 1994, nr 118.

132. Skutnik T., *Kamasze w jedną stronę*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 131.
133. Skutnik T., *Wielbiony i jego „Błogosławiony”*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 127.
134. Sola-Stańczyk J., *W „Rondzie” „Po sezonie”*, „Głos Słupski”, 24 VI 1996.
135. Sosnowski M., *Sztuka przez duże S*, 2001; archiwum SOK.
136. Stolarski J., *Ecce homo – jak się staje, kim się jest*, „Notatnik Teatralny” 1993/94, nr 1.
137. *Studencki Teatr STOP laureatem nagrody*, „Gryf” 1986, nr 3.
138. *Sukcesy „Ronda”*, „Głos Koszaliński”, 28 XII 1972, archiwum J. Karnickiego.
139. Szmidt I. K., *Teatry tanie i na czasie*, „Scena” 1991, nr 7-8.
140. Szydłowski R., *Drogi współczesnego teatru*, „Scena” 1983, nr 1.
141. Szydłowski R., *Partita na głos i ciało aktora*, „Życie Literackie”, 1 XII 1968.
142. Ślipińska J., *Gdzie są te lata, ci ludzie*, „Głos Pomorza”, 10-11 VII 1993.
143. Śliwonik K., *Odcienie pełni*, „Scena” 1991, nr 9.
144. Śliwonik K., *Przypadki teatru jednoosobowego*, „Scena” 1997, nr XI.
145. Śliwonik L., *25 lat OFTJA*, „Scena” 1991, nr 6.
146. Śliwonik L., *...oto pisze się historię*, „Scena” 1998, nr XI-XII.
147. Śliwonik L., *Życie teatralne – próba prognozy albo: zmiana statusu amatora*, „Scena” 2004, nr 6 i 2005, nr 1.
148. Taborski B., *Edynburg 2000*, „Dialog” 2000, nr 12.
149. (TOC), *Teatr dla życia*, „Głos Wybrzeża” 2000, nr 47.
150. TOM, *OSATJA. Rozmowa z laureatem*, „Pomost” Zgorzelec-Gorlitz 1993, nr 7.
151. Trzcińska W., *Błęk*, „Scena” 1980, nr 2.
152. Trzcińska W., *„Rondo” szuka swego miejsca*, „Głos Pomorza”, 10 IX 1977.
153. Trzcińska W., *Uwaga: Coś się dzieje*, „Głos Pomorza”, 8 VI 1977.
154. Uziembło W., *Teatr jednego aktora. Nie tylko dla profesjonalistów...*, „Płomienie” 1977, nr 4.
155. Wach-Malicka H., *Podróżę Caryl*, „Dziennik Zachodni” Katowice 1998, nr 25.
156. Warta R., *„Nos” w walisze*, „Nowości” Toruń 1997, nr 294.

157. Wieruchoń S., *Uczyńć widzą twórczym partnerem*, „Stolica” 1974, nr 43.
158. (wir), „Głos Pomorza”, 20 I 1977.
159. Wiśniewska Z., *Kuferek na stanie teatru „Rondo 2”*, „Płomień” 1977, nr 4.
160. (wmt), „Głos Pomorza”, 30 III 1977.
161. Wojtaszek E., *Ostrów Wielkopolski krępie*, „Scena” 2003, nr 4.
162. Woyciechowska L., *Koncert Michałowskiej*, „Express Wieczorny” 1961, nr 238.
163. Wójcicka M., *Niechby coś obowiązywało...*, „Scena” 2001, nr 1.
164. Zaczekowski P., *Festival Teatrów „A Part”. Dziennik festiwalowy*, „Opcje” 1994, nr 2.
165. Zaczekiewicz B., *Ecce homo czyli szaleństwo*, „Notatnik Teatralny” 1993/94, nr 1.
166. Zaczekiewicz B., *Radość „poza” teatrem*, „Teatr” 1996, nr 4.
167. *Zamknięta na zawsze pływoteka Władysława Surzyńskiego*, „Express Wieczorny” 1987, nr 190.
168. Zajczkowski T., *Gościnne Kaszuby*, „Scena” 2000, nr 9/1.
169. Zielińska M., *Tsunami wokół stolika*, „Dialog” 2006, nr 10.
170. Żórawska E., *Patrzę ludziom w oczy*, „Scena” 1988, nr 1.
171. Żurawiecki B., *Vivat Akademia!*, „Gazeta Wyborcza” Poznań, 1 VII 1993.

Rękopisy, maszynopisy

1. Bortkiewicz M., *CV*, maszynopis 2008, archiwum własne.
2. „Gazeta TAQA”, nieregularne Pismo Artystyczne Teatru „Terminus a Quo”, Nowa Sól 1990, nr 1, archiwum D. Kalinowskiego.
3. Jasiński J. T. S., *Życiorysy aktorów polskich XVIII i XIX wieku*, maszynopis skolonizowany z rękopisem, t. I-VIII.
4. Kalinowski D., *Biogram literacki*, maszynopis, archiwum własne.
5. Kalinowski D., *Wykaz osiągnięć (publikacji)*, maszynopis, archiwum własne.
6. *Kroniki PDK, WDK i SOK*, Słupsk 1965-2007, archiwum SOK.
7. Lipiński J., *O teatrze jednego aktora*, Wrocław 1966, archiwum Piwnicy Świdnickiej.
8. Miedziewski S., *Dziennik reżyserski*, rękopis, archiwum S. Miedziewskiego.

9. Miedziewski S., *Notatka o: „Kalamarapaksa...”*, maszynopis, archiwum S. Miedziewskiego.
10. *Opinia dyrektora Miejskiego Ośrodka Kultury w Koszalinie*, maszynopis, archiwum M. Giedrojcia.
11. *STR „Blik”. Zwięzła kronika zespołu*, maszynopis, WSI Koszalin, archiwum M. Giedrojcia.
12. Swift C., *Przebieg pracy artystycznej*, maszynopis, archiwum własne.
13. Swift C., *Życiorys*, maszynopis, archiwum własne.
14. *Teatr BLIK, The U. K. Tour 1985*, maszynopis, archiwum M. Giedrojcia.
15. *Teatr BLIK, The U. K. Tour 1990*, maszynopis, archiwum S. Miedziewskiego.

Wywiady autorskie

1. Rozmowa z M. Bortkiewiczem, zapis na MP 4 z dn. 9 II 2008, archiwum własne.
2. Rozmowa z S. Ćwikiem, zapis na MP 4 z dn. 15 I 2008, archiwum własne.
3. Rozmowa z A. Franczakiem, zapis na MP 4 z dn. 26 X 2007, archiwum własne.
4. Rozmowa z M. Giedrojciem, zapis na MP 4 z dn. 17 III 2008, archiwum własne.
5. Rozmowa z T. Grabarczyk, zapis na MP 4 z dn. 21 II 2008, archiwum własne.
6. Rozmowa z T. Grys, zapis na MP 4 z dn. 14 I 2008, archiwum własne.
7. Rozmowa z R. Hetnarowiczem, zapis na MP 4 z dn. 30 III i 29 XI 2007, archiwum własne.
8. Rozmowa z I. Jun, zapis na MP 4 z dn. 6 VII 2007, archiwum własne.
9. Rozmowa z D. Kalinowskim, zapis na MP 4 z dn. 13 III 2008, archiwum własne.
10. Rozmowa z J. Karnickim, zapis na MP 4 z dn. 26 X 2007, archiwum własne.
11. Rozmowa z D. Kluskiem, zapis na MP 4 z dn. 13 III 2008, archiwum własne.
12. Rozmowa z P. Mereckim, zapis na MP 4 z dn. 6 II 2008, archiwum własne.
13. Rozmowa z S. Miedziewskim, zapis na MP 4 z dn. 17 II i 11 III 2008, archiwum własne.
14. Rozmowa z C. Swift i S. Miedziewskim, zapis na MP 4 z dn. 6 I 2008, archiwum własne.

15. Rozmowa z K. Sygitowicz Sierosławską, zapis na MP 4 z dn. 14 II 2008, archiwum własne.
16. Rozmowa z A. Szczepłockim, zapis na MP 4 z dn. 24 I 2008, archiwum własne.

Programy

1. *Cyrk Oklahoma*, Teatr „Rondo”, Słupsk 2003, archiwum własne.
2. *XIV Spotkania z teatrem „Sztafa '93*, Olecko 1993, archiwum ROK.
3. *Events at Bulmershe '80, Presents BLIK*, archiwum M. Giedrojcia.
4. Galia U. (red.), *VIII OFTJA (12-19 XI 1973)*, Wrocław 1973.
5. *Genet J., Balkon*, Teatr im. Jaracza, Łódź 1972, archiwum S. Miedziewskiego.
6. *Internationell Dock Teater Festival I Uppsala*, 1978.
7. *Lechoń J., Karmazynowe rymy*, „Teatr Dialogu i Poezji” PDK, Słupsk 1966, archiwum Teatru „Rondo”.
8. Programy monodramów: *Curiosa, Higiena, Labirynt, Mandala, Odradek, Wieczór autorski*”, Słupsk, archiwum D. Kalinowskiego.
9. Programy spektakli: *Emigranci, Grupa Laokoona, Krawiec, Rzymska kurtyzana*, Teatr im. W. Horzycy, Toruń, archiwum S. Miedziewskiego.
10. *Rymkiewicz J. M., Anatomia*, STS „Cytryna”, Łódź 1971, archiwum S. Miedziewskiego.
11. *Spotkanie Piotra Mereckiego z panem de Cyrano*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1997, archiwum własne.
12. *Szałecki M., III, XII, XIII, XV, XXI, XXII, XXVI, XXVII, XXVIII, XXX OSATJA*, archiwum własne oraz ZG TKT w Warszawie.
13. *III TOTUS MUNDUS*, Słupsk 28 IV-3 V 1991, archiwum Teatru „STOP”.
14. *38. WROSTJA (18-23 XI 2004)*, Wrocław 2004.
15. *Wieczór teatralny „Być świnią w maju”*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1992, archiwum D. Kalinowskiego.
16. *Windowisko*, „Biuletyn Festiwalowy” nr 3, 2004, archiwum własne.
17. *Witkiewicz S. I., Kalamarapaksa...*, Teatr „Rondo”, Słupsk 1993, archiwum Teatru „Rondo”.

Teczki z archiwum Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie

1. Teatry: *Adekwatny, eref 66, 300 krzesel*.
2. Twórcy: *Dziedzic A., Filipski R., Jun I., Ładnowski A., Ładosz H., Michałowska D., Peszek J., Stolarski J., Surzyński W.*

Teczki z archiwum SOK

1. Teczki dotyczące adaptacji budynku sakralnego na Ośrodek Teatralny „Rondo”, 1978-1984.
2. Teczka nr 7, XXXIX OKR, 1994.
3. Teczka *Teatr. Recytacje, zespoły, programy*, 1996.

Strony www

1. www.bialogard.info
2. www.daniel_kalinowski.republika.pl
3. www.e-teatr.pl
4. www.filmpolski.pl
5. www.samnascenie.art.pl
6. www.sok.slupsk.pl
7. www.teatrstop.pl
8. www.wrostja.art.pl

SPIS TREŚCI

ZAMIAST WSTĘPU (Lech Śliwonik)	5
OD AUTORKI	9
I W POSZUKIWANIU ISTOTY – O POLSKICH DOŚWIADCZENIACH TEATRU JEDNOOSO- BOWEGO W DRUGIEJ POŁOWIE XX WIEKU	18
II POWSTANIE I ROZWÓJ TEATRU „RONDO”	39
2.1. Powojenne inicjatywy teatralne w Słupsku – zarys	41
2.2. Teatr Dialogu i Poezji „Rondo” – narodziny, pierw- sze próby jednoosobowe	44
2.3. Od Teatru Poezji i Dialogu do Ośrodka Teatralne- go	49
III TEATR JEDNEGO AKTORA ANTONIEGO FRANCZAKA	89
3.1. Ryszard Hetnarowicz	96
3.2. Jerzy Karnicki	..105
3.3. Teresa Grabarczyk	..112
IV „SCENA MONODRAMU” STANISŁAWA MIE- DZIEWSKIEGO	..121
4.1. Mieczysław Giedroń	..132
4.2. Caryl Swift	..143
4.3. Marcin Bortkiewicz	..156
4.4. ...i inni	..176
V „TEATREZJA” – TEATR AUTORSKI DANIELA KALINOWSKIEGO	..185
PODSUMOWANIE	..207
Wykaz jednoosobowych spektakli Teatru „Rondo” (1972-2009)	..213
Indeks nazwisk „rondowców”	..218
Bibliografia	..226

Wioleta Komar ukończyła resocjalizację na Pomorskiej Akademii Pedagogicznej w Słupsku (2004) oraz wiedzę o teatrze na Akademii Teatralnej w Warszawie (2008). Od 2000 r. związana z Teatrem „Rondo” Słupskiego Ośrodka Kultury jako recytatorka, aktorka i wolontariuszka. Od roku 2004 instruktor teatralny w tej placówce. Zaangażowana jest w prace amatorskiego ruchu recytatorskiego i teatralnego, pracuje z założoną przez siebie grupą teatralną Słudzy Lorda Szambelana, współorganizuje konkursy sztuki słowa i festiwale teatralne. Od 2004 r. realizuje spektakle jednoosobowe. We współpracy z reżyserem Stanisławem Miedziewskim powstały monodramy: *Biały na białym* wg *Miasta Słepców* Jose Saramago (2004), *Grzech* wg *Teresy Desqueyroux* Francois Mauriac (2005) oraz *Przyj dziewczyno przyj...* wg tekstów Tadeusza Różewicza (2007). Współpraca z Marcinem Bortkiewiczem zaowocowała spektaklem *Psychosis* wg Sary Kane (2008). Jest stypendystką Marszałka Województwa Pomorskiego (2008, 2009) oraz Prezydenta Miasta Słupska (2008). Współpracuje z Akademią Pomorską w Słupsku.

30.00

MBP Słupsk Centrala



205234

30.00
EJACA KAN. SANITARN. ϕ 200

JACY WODOCIĄG ϕ 150 ŻEL.

ϕ 0.15
 $L=9.5\text{mb}$
 $L=0.5\%$

ϕ 50 STAL. OCYNK. $L=32.5\text{m}$ $i=5\%$

ϕ 0.15
 $L=28.5\text{mb}$
 $L=0.5\%$

OSRODEK
TEATRALNY
"RONDO"

P.R.P.=0.00
19.00

SR2 T 18
D 1



SAMORZĄD
WOJEWÓDZTWA POMORSKIEGO



WNIEJĄCA
WNIA

ENERG